

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Малик Виктория Андреевна

РЕЛИГИОЗНОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ НАТАЛЬИ ГОНЧАРОВОЙ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «История искусства»

Научный руководитель:

Ершов Глеб Юрьевич,
кандидат искусствоведения, доцент

Санкт-Петербург

2017

Содержание

Введение

Глава 1. Жизненный путь Натальи Гончаровой сквозь призму религиозного мировосприятия

Глава 2. Главное открытие художницы: народное искусство суть основной выразитель религиозного сознания

2.1. Проблематика отношения к традиционной иконе и народному искусству в русском обществе

2.2 Продолжение древнерусской иконописной традиции. Простота и декоративность как смыслообразующие особенности народного искусства

2.2.1. Упрощение живописной формы

2.2.2. «Всякая живопись декоративна, раз она украшает, красит»

Глава 3. Выявление художественных особенностей древнерусского искусства в религиозном творчестве Натальи Гончаровой

3.1. Связь религиозных и художественных убеждений художницы

3.2. Свет как основной художественный элемент христианской эстетики. Цвет как вариант продолжения

3.3. Храмовая монументальность. Линейно-пластические особенности иконографических образов в трактовке Натальи Гончаровой

Заключение

Библиография

Список иллюстраций

Иллюстрации

Введение

Среди художников русского авангарда Наталья Гончарова отличилась наиболее последовательным и новаторским обращением в своем творчестве к религиозной теме, изобразительно переосмыслив иконографию православных святых. Радикальность её творческих решений не только вызвала бурную и неоднозначную реакцию у современников, но и отчетливо обозначила в широком культурном контексте корпус вопросов о феномене передачи религиозного содержания в художественном произведении. Религиозное искусство посредством символов и образов пластически и колористически выражает невыразимое – являет знание об умонепостигаемом, «ибо уму нашему невозможно подняться к невещественному подражанию и созерцанию небесных иерархий иначе, как через посредство свойственного ему вещественного руководства»¹. По мнению В.Н.Муравьева, объект религиозного искусства рассказывает и в то же время воплощает принципы единства истины, добра и красоты, что является следствием его главного смысла, постоянно напоминающего нам о реальном присутствии священного на земле.² Содержание столь глубокое требует формы, которая была бы способна укрепить и сохранить его незыблемость, поэтому канон обычно выступает как основной живописный и смыслообразующий принцип религиозного искусства.

Религия общается со своим зрителем на языке искусства, также и последнее, исследуя свои границы, часто обращается к проблематике религиозного. Однако это обращение светского искусства к христианскому образу предполагает смену контекста, вносит изменения в гармоничный союз формы и содержания. Цитирование традиционных иконографических образов и сюжетов с введением новых форм способствует расширению спектра

¹ Бычков В. Древнерусская эстетика. СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Патриаршее подворье храма-домового мц. Татианы при МГУ, 2012. С. 90.

² Цит. по: Красилин М.М. Иконопись и декоративно-прикладное искусство. Русская икона в XVIII — начале XX веков. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=75 (дата обращения: 03.04.17)

этических и эстетических вопросов, однако при этом зачастую влечёт за собой искажение основного смысла, который призваны передавать эти образы, и, соответственно, встречает непонимание и неприятие. В связи с этим, выход за пределы материальной реальности, поиск универсального, некоего Абсолюта или божественного для многих художников тождественен поиску убедительности, качества, целостности в пластических и живописных формах.

В начале двадцатого столетия, Наталья Гончарова, в своих работах соединяя опыт западного модернизма с образами древнерусского и народного искусства, явилась выразителем нового варианта трактовки религиозного содержания. Факт обращения к православной иконографии наряду с другими «источниками вдохновения» в рамках принципа всёчества, необычная трактовка сакральных образов и сюжетов, а также неоднозначность их сочетания со статусом скандальной художницы являются наиболее сложными, а потому и интересными проблемами для исследования в данной работе. **Цель представленного исследования** – определить основные мотивы заимствования иконописных образов и сюжетов в картинах Натальи Гончаровой, а также выяснить причину отступления художницы от иконографического канона.

Для данной цели автор ставит перед собой следующие **задачи**:

- изучить биографию, дневниковые записи, эпистолярное наследие, статьи и публикации художницы и её современников в рамках указанной проблематики;
- рассмотреть контекст, в котором происходило становление философии художницы;
- создать наиболее подробный список работ религиозного содержания, которые напрямую отсылают к иконографическому сюжету или образу;
- выявить пластические, колористические и концептуальные особенности религиозных произведений Н.Гончаровой.

Объект исследования - работы Натальи Гончаровой на религиозную тему, теоретическое и эпистолярное наследие художницы.

Предмет исследования – причина обращения художницы к православной иконографии, идейное наполнение и мотивировка написания картин в рамках данной традиции, а также особенности её трактовки сакральных образов и сюжетов.

Степень изученности проблемы

Несмотря на колоссальное значение древнерусского искусства в жизни и философии художницы, религиозная тема в искусстве Натальи Гончаровой до сих пор не получила значительного внимания со стороны исследователей. Большое количество оценок её работы религиозного содержания получили во время их экспонирования, поэтому о степени изученности данной проблемы стоит говорить, начиная с упоминания реакции современников самой художницы.

Религиозные работы Гончаровой были удостоены наивысших похвал Михаила Ларионова, Ильи Зданевича, Александра Шевченко, которые единогласно сочли художницу основной продолжательницей русской национальной традиции, по уровню таланта ничуть не уступающей главным западным мастерам. Они первыми выявили глубинную связь ее творчества с народным искусством, однако в своих комментариях к вопросам религиозной проблематики так и не подошли, дав оценку прежде всего живописным качествам произведений. В воспоминаниях Марины Цветаевой о Наталье Гончаровой автор, наоборот, минуя художественную оценку, не раз отмечает сходство и глубинную связь её религиозных и «крестьянских» работ, отмечает сакральное содержание как картин, так и акта творчества для художницы, подчеркивая искренность её веры и близость к народу.

Александр Бенуа выделял Гончарову как первоклассного живописца и на выставках отмечал именно новизну и, главное, современность её видения в религиозных композициях: «я готов поверить в полную искренность мастера...её картины отнюдь не имитации, а произведения, исполненные свободы и яркого вдохновения. Я не скажу, что это очень глубокие картины, но сейчас и нет возможности создать новую религиозную живопись, которая отличалась бы той же глубиной в своем роде, какой в своем роде отличалась живопись Византии от готики³». А.Ростиславов, подобно Гончаровой и Ларионову, в 1913 году выступал за уход живописи от копирования природы, и считал, что «все примитивы, вся древняя самобытная живопись, вся орнаментика – такой уход⁴». При этом критик, подчёркивая богатство колорита и убедительность форм в работах Гончаровой религиозной тематики, рассматривал её новаторский художественный язык лишь как умышленный отход от действительности и манифестацию искусства ради искусства: «сколько художественной утонченности в преднамеренных «уродствах»!⁵»

Известно, что произведения Натальи Сергеевны были не раз подвержены разгромной критике и более того, арестованы из этических соображений. В 1912 году церковь выступила против показа четырёхчастного цикла «Евангелисты» на выставке «Ослиный хвост»⁶. Самым же скандальным прецедентом оказалась персональная выставка Гончаровой 1914 года, которая открылась в петербургском «Художественном бюро» Надежды Добычиной. После открытия в газете «Петербургский листок» появилась разгромная статья анонимного критика Дубль-Вэ «Футуризм и кощунство», после чего полиция арестовала 22 её картины. Гнев церковного цензора вызвали не сами картины религиозного содержания, а пространство, неприемлемое для их экспонирования: «...Выставленные кощунственные произведения должны

³ Баснер Е. Самый богатый красками художник»/ Наталия Гончарова. Годы в России. Альманах. СПб.: Palace Editions. 2002. С. 13.

⁴ Там же. С. 315.

⁵ Там же.

⁶ Пospelов Г.Г.Бубновы валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. С. 32.

быть немедленно убраны с выставки: нельзя же в самом деле допускать умышленное обезображивание святых лиц в виде посмешища среди зеленых собак, “лучистых” пейзажей и подобной “кубистической” дребедени»⁷. Среди многочисленных негативных отзывов интересно мнение Якова Тугенхольда в статье «Ещё о Гончаровой», где автор обвиняет её в поисках «нового бога», считает уязвимой стороной художницы «отсутствие религиозного созидания», и выносит следующее суждение: «Её подход к религии эстетический. А так подходить к религии нельзя, - тогда уж лучше совсем к ней не подходить»⁸.

Как можно заметить, Тугенхольд и Дубль-Вэ интерпретируют работы художницы как кощунственные и богохульные, категорически отрицая любые нетрадиционные варианты интерпретации сакрального. Христианский образ считается ими в первую очередь, и поэтому отношение к подобным работам как к художественным произведениям уходит на второй план. Их возмущение по поводу изменения канонического языка — огрубления форм — материализации трактовки ликов и тел святых вызвано восприятием работ Гончаровой исключительно в религиозном контексте.

Негативная критика религиозных картин художницы бытует и сегодня, например, исследователь Н. К. Гаврюшин отмечает: «формально и по названию работы Гончаровой претендуют быть именно *иконами*. Это — иконы десакрализованные, театральные, игровые, экзотичные, единое смысловое ядро которых — творческий каприз обожевленного «Я» художницы...остается ощущение двусмысленности, непросветлённости идеи... спекуляции на понижение»⁹. Оценка работ художницы с позиции традиционного канона небезосновательна, так как практически все иконографические образы в них легко считываются, причём автор не стремится назвать свои картины по-новому и ограничивается традиционными

⁷ Цит. по Полушин В.Л. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. М.: Молодая гвардия, 2016. С. 86.

⁸ Тугенхольд Я. Ещё о Гончаровой // Аполлон, 1913. №9. С.84.

⁹ Гаврюшин Н.К. «Капризные иконы» Натальи Гончаровой и религиозные портреты Павла Корина.URL: <http://www.bogoslav.ru/text/4235609.html> (дата обращения 28.04.16)

именами святых. В свете этих фактов вариант интерпретации работ Гончаровой как претендующих на статус сакрального более чем возможен, однако очевидно, что этим их проблематика отнюдь не ограничивается.

В современной историографии стоит выделить статью Джейн А. Шарп «К проблеме безобразного в искусстве Натальи Гончаровой», где искусствовед рассуждает на тему интерпретации религиозного образа в живописи и касается вопроса цензуры изобразительного искусства в дореволюционной России, анализируя реакцию критиков на религиозные работы художницы. Не обращаясь непосредственно к анализу религиозных произведений, автор говорит о том, что Гончарова работает в манере, совпадающей с православной традицией, создавая национальные формы, причём удивительным образом она соединяет это с линией европейского модернизма. Шарп видит новаторство художницы в смешении границ светской и православной культуры, что представляет собой новый метод обращения к прошлому.

В статье Николетты Мислер «Апокалипсис и русское крестьянство» автор исследует апокалиптическое мироощущение художников русского авангарда в зеркале творчества Н. Гончаровой, подвергая анализу циклы «Жатва», «Сбор винограда» и «Мистические образы войны». Сравнивая обращения к библейским сюжетам Василия Кандинского и Натальи Гончаровой, Мислер отмечает важность узнаваемости религиозных образов для Натальи Сергеевны, что воплощается в их материализации. Концентрация внимания на физической стороне образов нисколько не умаляет религиозное содержание – она скорее выражает неподдельный интерес художницы к русскому фольклору и примитиву, тем самым позволяя определить статус её произведений как религиозных, а не «иконоборческих».

Известен ряд исследований, посвящённых конкретным произведениям Гончаровой, отсылающих к религиозному сюжету. Так, последнему проекту Натальи Сергеевны в России – альбому литографий «Мистические образы войны», где религиозная тема в творчестве художницы представляется в

новом ракурсе, посвящены работы Е.Овсянниковой «Книжная графика Натальи Гончаровой», и Н.Гурьяновой «Военные графические циклы Н.Гончаровой и О.Розановой». Искусствоведы исследуют исторический контекст начала первой мировой войны, когда творческие деятели создают преимущественно агитационные работы патриотического содержания, апеллируя к христианским образам. Кроме того, авторы отмечают графические особенности иллюстраций (в частности, огрубление, упрощение линейной трактовки фигур). Н. Гурьянова апеллирует к опыту Гончаровой как скульптора и сравнивает её формы с рельефами. Г. Пospelов в своей статье «Ранняя Гончарова и Гоген» изучает её новаторский подход к примитиву в сопоставлении с достижениями французского мастера. Автор отмечает, что художница, черпая вдохновение у своего «учителя», уходит дальше рафинированных изображений таитян и погружается в исследование монументально-архаичных грузных форм. Если Гоген представляет в своих картинах скорее персональную мифологию, то художница стремится перейти на уровень коллективного мифа, отождествить себя с изображаемыми героями, и тем самым, передать народное мироощущение.

А. Луканова в работе «Наталия Гончарова и немецкие экспрессионисты» находит общее у художников из обеих стран благодаря их тяге к иконографическому сюжету, примитиву и стремится доказать преобладание художественной традиции экспрессионистов в творчестве Гончаровой. Однако стоит отметить, что сама художница не отождествляет себя с традицией экспрессионизма. Учитывая многообразие её интересов к разным модернистским направлениям, можно сказать, что её религиозные работы больше тяготеют к литературности и архаичной монументальной статике, нежели к эмоциональному надрыву и динамике форм. Поэтому обращение Гончаровой к религиозному сюжету представляет собой явление уникальное, неразрывно связанное с контекстом русской народной и древнерусской культуры. Сравнение её работ с достижениями европейских мастеров не позволяет понять всю специфику её религиозного творчества.

Данные для создания наиболее полного комплекса религиозных произведений Гончаровой в этом исследовании базируются также на работах С.Колузакова «Церковь Святой Троицы в Кугурештах», где автор впервые публикует переписку Гончаровой с заказчиками росписей церкви, рассматривает эскизы художницы и их место в творчестве мастера начала 1910-х гг. Художественные особенности эскизов для постановки балета «Литургия» рассмотрены в статьях И.Кутейниковой «Музыка и театр: русские годы», Е.Илюхиной «Пошуары Наталии Гончаровой». Важную роль в корпусе используемых текстов сыграли труды Энтони Партона «The Art and Design of Natalia Goncharova», Мэри Шамо «Natalia Goncharova. Stage designs and paintings», В.Полушина «Наталия Гончарова: Царица русского авангарда», где авторы представляют комплексный анализ творчества художницы и публикуют письменные материалы и размышления Натальи Сергеевны.

Для создания максимально полного списка произведений Гончаровой на религиозную тему большое значение имеют каталоги выставок «Амазонки авангарда А.Экстер, Н.Гончарова, Л.Попова, О.Розанова, В.Степанова» (ГТГ, 1999-2001); «Наталя Гончарова. Годы в России» (ГРМ, 2002); «Natalia Goncharova. Russian Tradition and European Modernism» (Kunsthalle St.Annen-Museum, Lubek, 2009); «Наталя Гончарова. Между Востоком и Западом» (ГТГ, 2014) со вступительными статьями И.А.Вакар, Е.В.Баснер, Е.А.Илюхиной, Е.Б.Овсянниковой.

Новизна темы

Помимо того, что работ по творчеству Натальи Гончаровой на удивление немного, исследователи не уделяют должного внимания глубинному изучению религиозного искусства художницы, к которому она довольно часто обращалась в своих произведениях и теоретических работах. Авторы перечисленных выше трудов лишь вкратце упоминают о новаторстве мастера в трактовке иконографических образов и их связи с народными

формами (лубок, «краснушки», народная икона, игрушки). Автор данной работы считает, что изучение творчества художницы должно проходить вместе с анализом религиозного и народного (крестьянского) контекста, поэтому в исследовании совершена попытка наиболее подробно изучить феномен обращения Натальи Гончаровой к религиозному искусству в его связи с народным творчеством, продолжательницей которого считала себя сама художница. Также в работе произведён анализ теоретического и эпистолярного наследия Натальи Сергеевны на русском и французском языках, большая часть которого, к сожалению, до сих пор не переведена и не доступна широкому читателю.

Автор выделяет различные формы религиозного искусства, к которым художница обращалась: икона, церковная фресковая живопись, иллюстрации к Библии (миниатюра), а также народная картинка религиозного содержания (календарь, лубок). В центре внимания – работы, в которых иконографический образ наиболее явно присутствует и легко считывается, что позволяет значительно сузить объём охватываемого материала и исследовать обращение художницы к православной иконографии не только с точки зрения содержания, но и с позиции формальной трактовки канонических персонажей. Такое последовательное рассмотрение творчества художницы позволяет не только увидеть сложность и многогранность её живописи, но и по достоинству оценить новаторский подход к религиозному образу.

Глава 1. Жизненный путь Натальи Гончаровой сквозь призму религиозного мировосприятия

Наталья Гончарова родилась в 1881 году в селе Ладыжино Тульской губернии, где она проводит всё детство в имениях семьи. Удалённая от цивилизации деревня всегда будет представляться для Гончаровой своеобразным раем на земле, где всегда солнечно, земля плодородна и люди по-своему счастливы¹⁰. Например, из дневников 1920х: «лучше, вспоминая, спеть про все эти места... Края, полные радости и жизни, а лучи солнца буквально опускают божью благодать на землю».¹¹ В подтверждение «укоренённости» художницы в культуру русской деревни автор первой монографии о Гончаровой и Ларионове, молодой поклонник творчества художников и союзник в их деятельности, Илья Зданевич отмечал: «чтобы обрисовать эту женщину, нужно говорить ...о русской душе... о духе Москвы и русской деревни...- это не влияние на нее — она из тех, которые более создают историческую обстановку...она явление глубоко русское и неразрывно связанное с русской культурой»¹². Для автора понятие «русская», «деревенская» сливаются воедино с «религиозная», как, собственно, и для самой Натальи Сергеевны.

Отец художницы, Сергей Михайлович Гончаров, был архитектором, строил многоэтажные дома в Москве, особняки и даже храмы¹³. Мать Натальи, Екатерина Ильинична Беляева, окончила Московскую духовную семинарию Ильи Васильевича Беляева, преподавателя истории в Лазаревском институте восточных языков и «убеждённого славянофила»¹⁴. Екатерина Ильинична была для Гончаровой необыкновенно близким и дорогим человеком, которому впоследствии она приписывала ореол святости и с которым она связывала свои

¹⁰ Наталья Гончарова. Годы в России. Каталог / Цит. по ст. Е. Илюхина. С. 218.

¹¹ Здесь и далее перевод мой. ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 845. Дневник Н. С. Гончаровой [1920-е]. [рукопись, фр. яз.]

¹² Зданевич И. Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. М.: Мюнстер, 1913. С. 4.

¹³ Полушин В. Наталья Гончарова: Царица Русского Авангарда. С. 17

¹⁴ Там же. С. 24.

воспоминания о доме: «если бы я была композитором, я бы написала жизнь моей мамы...— есть вещи, которые нельзя нарисовать — их смысл не укладывается в осязаемую или видимую форму... Да может быть еще в картины как писали жития святых¹⁵» (1920-е), а также: «...выросли...каждый живет в отдельной квартире, у каждого своя жизнь, но все связано с мамой...семья - это мама...мамочка моя святая¹⁶» (1917-18). В последние годы жизни Гончарова особенно часто обращается к образу матери, рассуждает о её почти мученической доле в стране, где жизнь для неё после революции стала непосильно тяжела: «о мать моя...бессмертная мать...не создана ты как все жены из мужниной крови и кости — как муж ты была создана. Из праха и из духа Господня. Ты славил Бога, и очи вперя в творенья Господни»¹⁷ (1940-е).

Исследователь творчества и близкий друг Гончаровой в Париже Мэри Шамо отмечала, что мать художницы получила строгое воспитание и была человеком глубоко религиозным: «религиозное воспитание матери повлияло на характер дочери. Наталия была суеверна, ей была присуща какая-то таинственность¹⁸». Примечательно, что М. Шамо отмечает не «религиозность» художницы, но именно «суеверие, таинственность». Здесь идет речь скорее о мистическом мировосприятии в целом, свойственном представителям сельского мира русской провинции. В. Бычков в своём исследовании о древнерусской эстетике отмечает, что культура народа сформировалась на основе смешения разных представлений о сакральном, берущем свои корни в язычестве, что органично совмещает в себе веру как в приметы, так и в библейские догматы, и где молитвенное обращение к иконам может иметь сходство с поклонением древним божествам¹⁹. В.А. Андрюшенко

¹⁵ Там же. С. 28.

¹⁶ ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 12. Дневник Н. С. Гончаровой [1917-18]. [рукопись]

¹⁷ ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 380. Блокнот с зарисовками Н. С. Гончаровой [1940-е]. [рукопись]

¹⁸ Mary Chamot. Natalia Goncharova. Stage designs and paintings. Oresko Books Limited, 1979. P.64.

¹⁹ Бычков В. Древнерусская эстетика. С. 486.

также отмечает: деревня всё ещё оставалась «одной ногой» в Средневековье²⁰, где удивительным образом сочеталась вера в Бога и приметы, христианские и языческие обряды, мистика и святость. «Крестьянские» корни мифотворческого сознания, где чуждое и неведанное приобретает мистические коннотации, отмечала в Гончаровой и Марина Цветаева: «Америки — парохода боится, Титаника, с его коварством комфорта...Водного Вавилона, Левиафана боится, который и есть пароход. Старый страх, апокалипсический страх, крестьянский страх...Лучше — доска, проще — две руки. Скромнее — вернее...иконы и крестьяне — в ней».²¹ Также примечателен ещё один момент, обрисовывающий простонародную непосредственность Гончаровой, когда она рассуждает: «в Евангелии звери явно обойдены, несправедливо обойдены...чем человек выше, лучше, чище? Думаю, что никто из читающих эти строки такого упрека Евангелию еще не слышал»²². Её неподдельный интерес и искренняя любовь к природе, всему живому на земле, созданному Богом, сродни и своеобразному пантеизму.

В портретах Натальи Сергеевны, описанных современниками, часто проскальзывают черты аскетичного, если не божественного: «Внешнее явление Гончаровой. Первое: мужественность. — Настоятельница монастыря. — Молодой настоятельница. Прямота черт и взгляда, серьёзность — о, не суровость! — всего облика»²³; «Гончарова — зрячая сила, вещь почти божественная»²⁴. В воспоминаниях ученица мастера Александра Прегель отмечает, что её преподавательница «выглядела аскетично», одежда её была из грубых жестких материалов, «почти всегда носила платок один черный с золотой лентой, другой голубой с золотым».²⁵ Другая ученица Татьяна

²⁰ Андриющенко В.А. О некоторых аспектах влияния народной иконы на искусство русского авангарда. URL: <http://www.scienceforum.ru/2013/124/2325> (дата обращения 04.09.16)

²¹ Цветаева М. Наталья Гончарова. Жизнь и творчество. URL: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/prose/gonchar.html> (дата обращения 13.04.17)

²² Там же.

²³ Loguine T. (ed.). Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Près. Paris.: Klincksieck. 1971. P. 123.

²⁴ Цветаева М. Наталья Гончарова.

²⁵ Прегель А. Н. Гончарова Н. С., Ларионов М. Ф. // Наше наследие. 2001. № 57. С. 123.

Логинова вспоминает: «одевалась просто, предпочитала тёмные тона, которые оттенял цветной воротничок, шарф или брошка. Волосы гладко зачёсаны, часто с повязкой или платочком... никаких прикрас: ни в косметике, ни в одежде - в ней всё очень русское²⁶», в дневниках Валентины Ходасевич автор дополняет портрет художницы: «Её прекрасно бы написал Аргунов или Левицкий...говорит она не быстро, поразмыслив и утвердительно интонацией ...в ней, как в иконах, строгость...одухотворённое лицо монашеской чистоты, монашеская покорность перед ударами судьбы»²⁷.

При этом, Гончарова известна широкому зрителю как светская художница, смело выступающая с громкими заявлениями и создающая эпатажные произведения. Однако в своём дневнике она словно игнорирует громкие разбирательства в связи с арестом её картин и прочие нападения консервативных критиков. К примеру, по окончании скандальной выставки 1912 года она пишет: «на шестой неделе поста открылась наша выставка «Ослиный хвост»²⁸», где художница выражает свой восторг относительно выставленных работ. Затем буквально через несколько строк продолжает: «На Страстной неделе мы говели. Мне хотелось исповедаться, помириться с Ниной К.... Я пошла к обедне в её приходе, но не отыскала её в церкви²⁹». Так, Гончарова удивительно совмещала жизнь глубоко верующего человека с образом революционного деятеля русского авангарда.

Важный для каждого верующего момент контакта с божественным, обращения к Богу часто встречается в дневниках Гончаровой как в записях бытового характера, так и в этических рассуждениях. Примечателен фрагмент из детства художницы, на котором акцентирует внимание Цветаева: «...до молебни были молитвы, то есть нянька. Красивая, молодая, черноглазая. И вот, не знаю уж для чего, может быть, чтобы сидели смирно, а может быть, чтобы просто сидели, а она бы уходила, — молитвы. Сидим и молимся. Да как!

²⁶ Цит. по Loguine T. (ed.). Gontcharova et Larionov. P. 156.

²⁷ Цит. по. Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 456.

²⁸ ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 230. Дневник Н. С. Гончаровой. [рукопись]

²⁹ Там же.

Часами! (Может быть, ее же, нянькины, грехи и замаливали)³⁰» Позднее, во многих стихах она обращается к Богу уже с глубокой серьёзностью. В дневниковых записях нам встречаются утверждения радостного осознания своего дара и значимости собственной деятельности: «Быть может — умру, наверно воскресну!³¹» (1930-е), «я не знаю, что дает мне завтра жизнь и земля, но знаю, в царстве духа есть доля моя³²»; «я несу то, что дал мне Господь...я несу в себе Господа дар...» (1940-е), и в то же время почти нестяжательское признание собственной греховности, слабости, и соответственно, обращения к Богу за помощью. В записи от 10 сентября 1920: «за эти пять лет я много узнала, но размякла духом. Укрепи меня, Господи³³», или: «...как родилась одна, так одна и уйду...в бесконечный сияющий свет и предстану пред Богом времен и на вечный и грозный вопрос: что ты сделала с жизнью своей³⁴» (конец 1930-х).

В связи с этим прослеживается очевидное для христианского сознания стремление соединиться с Абсолютом, познать всевышнего, которое отражается в сущностной характеристике её творчества, например, в заметке к постановке балета «Литургия» в 1915 году: «сначала — хвала Господу — и за жизнь, и за смерть, и за знание — чтобы познать...познать свет³⁵», в другом дневнике конца 1910-х: «цель человеческой жизни — стремление иметь Божество и личное бессмертие — слиться с этим сознательным божеством, стать его нераздельной частью быть мыслящим и могущим Богом — слиться с миром... стремление в любви...любовь священная, божественная...³⁶», из письма г-же Кейне (Лопуховой): «О Боге и Божественном мы ничего не знаем,

³⁰ Цветаева М. Наталия Гончарова.

³¹ ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 67. Тетрадь Н. С. Гончаровой [1930-е]. [рукопись]

³² Там же.

³³ Цит. по Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 262.

³⁴ ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 127. Записка Н. С. Гончаровой. [рукопись]. С.2.

³⁵ ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 132. Девник Н. С. Гончаровой. [1930-е].

³⁶ ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 861. Тетрадь Н. С. Гончаровой [1910-е]. [рукопись]

но может быть, это все и есть божество»³⁷. Далее – в записях 1930-х: «Если Бог есть (главное) значение... человеческая жизнь ничтожна...ибо бог может «как камней создать наследников Аврааму... если же Бога нет и вся мыслящая жизнь в человеке, то ...?,...??? Страшно сказать и подумать, что такое человек»³⁸. Есть заметки и с более жизнеутверждающими настроениями: «Бог и добро пребывают в человеке»³⁹» (1930-е), «жизнь сегодня дарована Господом»⁴⁰» - из стихотворения 1935 г., из другого дневника без даты: «слейте разум с твореньем Господним, не ищите подобия тел, а ищите подобия духа»⁴¹» (1950е?). В каталоге выставки «Амазонки авангарда» опубликована заметка Гончаровой «о назначении женщины», где художница даёт наставления: «нужно больше веры в себя, свои силы и право перед людьми и Богом, веры в то, что каждый человек, и женщина в том числе, имеет душу по образу и подобию Божию, что воле и уму человеческим нет предела...женщина не только должна сама носить в себе мысль о героизме, о подвиге, но искать героя и творца в своем товарище – мужчине...»⁴²

В период гражданской войны, когда надежда о возвращении в Россию увядает, Гончарова в записях обращается к покровителю Георгию Победоносцу, в котором видит силу, способную победить «дракона зла» – события в России: «встаёт кровавая заря/встаёт пожаром/и берег кровью залила./Георгий, обернись,/шевелится дракон.»⁴³ В другом дневнике (без даты) она вновь обращается к своему святому в минуты тоски: «какое лицо у тебя сегодня, мой святой, мой родной?...всякий человек умирает в какой-нибудь стране. И я плачу сегодня горькими слезами. Разве ты не вернёшь нас домой»⁴⁴»

³⁷ ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 753. Письмо Н. С. Гончаровой М. Кейне – Лопуховой. С. 3.

³⁸ (Пунктуация автора сохранена) ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 673. Дневник Н. С. Гончаровой [1930-е], [рукопись, карандаш]. С. 8.

³⁹ Там же. С. 19.

⁴⁰ Цит. по Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 370.

⁴¹ Там же. С. 461.

⁴² Цит. по ст. Дж. Э. Боулт. Амазонки авангарда // Амазонки авангарда. А.Экстер, Н.Гончарова, Л.Попова, О.Розанова, В.Степанова. Каталог. М.: ГТГ, 2001. С. 18.

⁴³ Цит. по Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 372.

⁴⁴ ОР ГТГ. Ед. хр. 164. Заметки Н. С. Гончаровой, без даты. [рукопись]

Также в её поэзии фигурируют тема души – «знаем о теле мало, ещё меньше знаем о душе⁴⁵» (1930е), суеты сует – «закону вечности покорное от века»⁴⁶ (1930-е), церкви - «в церкви нарядно, пахнет травой, пахнет цветами, свечи горят, ризы святых, троицын день, после обедни ...колокольный звон»⁴⁷ (1932), смерти и воскресения «...смертью смерть поправ»⁴⁸ (1935). Марина Цветаева отмечала, что, тем не менее, «Смерть (труп) не ее тема... Гончарова вся есть живое утверждение жизни, не только здесь, а жизни навек. Идея воскресения, не идея, а живое ощущение его, не когда-то, а вот-вот, сейчас, уже! — об этом все ее зеленые ростки, листки, — мазки»⁴⁹.

Проникновенные воспоминания о Гончаровой оставил архимандрит Серафим (Родионов) – он иммигрировал в Париж студентом, там Гончарова приняла его в свои ученики и долгое время помогала, несмотря на трудности своего финансового положения. Она прозорливо отмечала, что Родионов скорее пойдёт по другому пути: «Я предчувствую, что вы не останетесь художником...ваша душа занята мыслями, непривычными для молодых художников⁵⁰». Впоследствии он стал священником, и уже в 50-е годы писал, что часто виделся с художницей, при встречах много разговаривали о религии, и он «всегда был тронут её просветленностью, искренностью и силой веры».⁵¹

В 1940-50е гг. она вела уединённый образ жизни, по словам приятелей, буквально жила в затворничестве в последние годы, редко выходила, работала, преодолевая боль из-за усилившихся недугов. Многие сравнивали её мастерскую в Париже на улице Висконти 13 с монашеской кельей, «святилищем, в которое мало кого пускали⁵²». Цветаева в своём произведении о художнице время от времени проводит параллель божественного в связи с трудом, который сама художница возводила в культ. Например, когда поэт

⁴⁵ ОР ГТГ. Ед. хр. 385. Блокнот с зарисовками Н. С. Гончаровой [1930-е]. [рукопись]

⁴⁶ ОР ГТГ. Ед. хр. 412. Дневник Н. С. Гончаровой «...Есть в мире две правды». [рукопись]. С. 4.

⁴⁷ Там же. С. 16.

⁴⁸ Цит. по Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 463.

⁴⁹ Цветаева М. Наталья Гончарова.

⁵⁰ Цит. по L'archimandrite Seraphin Rodionov. Souvenirs et visages spirituels / Loguine T. (ed.). Gontcharova et Larionov / P. 219.

⁵¹ Ibid.

⁵² Цит. по А. Раев. Наталья Гончарова / Амазонки авангарда С. 62.

впервые приходит в мастерскую Гончаровой, она передаёт нам возвышенно-сакральное ощущение «великанского творчества», процесса труда: «Все в этом деле нечеловеческое: божеское⁵³!». В парижском архиве сохранились дневники на немецком языке дочери друга-постановщика художников м-ль Хедвиг. В своих воспоминаниях девушка также отмечает: «...работа у нее как богослужение. Часто случается, что мадам Гончарова глубоко погружена в свою живопись...⁵⁴».

17 октября 1962 года художница Вера Попова, работавшая с Н.С., вспоминает, что похороны прошли по православному обряду. О смерти художницы сообщил ей отец Сергей Чевич (Le Pere Serge Chevitch), после чего они отправились к ней домой вместе «с иконописцем Григорием Кругом, любимым учеником Гончаровой, одним из лучших иконописцев своего времени».⁵⁵ Отрывок доказывает, что НГ в Париже, помимо общения в художественном кругу, имела близких друзей в рядах православной интеллигенции, и до последних дней жизни была преданна своей вере, которая являлась неотъемлемой составляющей её личности.

Данный обзор позволяет взглянуть на личность Натальи Гончаровой с новой стороны. Приведённые выше записи демонстрируют, как христианские взгляды, усвоенные с раннего детства, Гончарова сохранила в себе на протяжении всей жизни, и они удивительным образом уживались вместе с её революционной деятельностью в художественном мире. Причём важно отметить, что центральный для христианского понимания мира феномен чудесного включает в себя и другие мистические поверья, которые все вместе сливаются в сложную мифологию народа и заведомо расширяют границы мировосприятия художницы. Религиозные произведения Натальи Сергеевны во многом явились результатом этого мировосприятия, её веры и художественных размышлений.

⁵³ Цветаева М. Наталья Гончарова.

⁵⁴ Цит. по Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 213.

⁵⁵ Цит. по Vera Popova. A Nathalie Gontcharova / Loguine T. (ed.). Gontcharova et Larionov. P. 158.

Глава 2. Главное открытие художницы: народное искусство суть основной выразитель религиозного сознания

2.1. Проблематика отношения к традиционной иконе и народному искусству в русском обществе

С конца 19 века дискуссия об исторических корнях и пути развития России стала отличительной чертой интеллектуальной жизни в стране. По мере обнаружения новых памятников художественной культуры средневековой Руси активизируются исследовательские сообщества, начинает разрабатываться научный подход к изучению данного феномена. Появляются работы о национальной специфике русской культуры, о её связи с культурой византийской в работах Ф.И. Успенского, Н.П. Кондакова, В.Г. Васильевского, К.Н. Леонтьева, В.С. Соловьёва⁵⁶. Н.В. Покровский, а также Н.П. Кондаков и его ученики Д.В. Айналов и Е.К. Редин впервые обращаются к систематизации иконографических типов и схем изображений. Параллельно развивается собирательство, что в значительной степени способствует образованию государственных и частных коллекций, в том числе более активной расчистке и реставрации икон. В научной среде складывается интерес и к народному творчеству – выходят сборники сказок А.Н. Афанасьева, русских песен П.В. Киреевского, пословиц В.И. Даля; патриотический подвиг, по словам современников,⁵⁷ совершил Д.А. Ровинский, который в 1881 году публикует сборник русских народных картинок в 9 томах с исторической справкой, подробным описанием и классификацией сюжетов. Так было положено начало изучению культуры России, однако необходимость более глубинного исследования отчетливо осознавалась научным и художественным сообществом.

⁵⁶ Зорина А. А. Византийское наследие в искусстве Средневековой Руси / Отечественная историография второй половины XIX – начала XX веков.: Казань, Издательство Казанского университета. 2005. С. 23.

⁵⁷ Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. СПб.: Тропа Троянова, 2002. С. 4.

Культурная дистанция при изучении объектов древнерусского наследия ощущается и самими исследователями. В 1906 году Н. П. Лихачёв в предисловии к своему труду «Материалы для истории русского иконописания» приводит слова своего коллеги: «не могу понять ни смысла, ни значения русской иконописи⁵⁸», добавляя, что даже азиатское искусство намного легче для восприятия современников. В. Н. Лазарев в книге «Русская иконопись от истоков до начала XVI века» подмечает проблему в сформировавшемся научном подходе – учёные, в большинстве своём, подошли к изучению древнерусского искусства как к комплексу археологических объектов, которые нужно систематизировать по сюжетному признаку или иконографическому типу, тем самым оторвав форму от содержания и умалив художественное значение иконы. При этом Лазарев отмечает, что установка на изучение исключительно художественных ценностей вновь открытых шедевров культурного наследия несколько отдаляет исследователей от рассмотрения не менее важных вопросов идейного мира иконописи в контексте духовной культуры средневековой Руси.

Художник и коллекционер И. С. Остроухов был одним из первых, кто действительно оценил художественную ценность икон «вне академических шор⁵⁹», и в 1911 году познакомил Анри Матисса с образцами из своей коллекции в Москве. На выставке древнерусского искусства в феврале 1913 года большинство экспонатов было представлено из его собрания⁶⁰. Выставка мгновенно стала сенсацией и имела большой успех среди широкой публики. Однако стоит учесть, что этот эпизод не является отправной точкой экспонирования древнерусского искусства: до 1913 года иконы неоднократно выставлялись в частных собраниях, исследователь Г. Вздорнов утверждает, что уже с конца 1900-х гг. проходило «с десятков выставок иконописи»,

⁵⁸ Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // Новое литературное обозрение, 2013. №. 6. С. 148-179.

⁵⁹ Лазарев В. Н. Русская иконопись-от истоков до начала XVI века. Искусство, 1983. Т. 1., С.24.

⁶⁰ Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард. С. 156.

которые, однако, не получили широкой огласки⁶¹. Впрочем, значимость события 1913 года неоспорима: оно имело колоссальное влияние как на русскую публику, так и на международном уровне – русское искусство, воспринимаемое как относительно молодое, берёт своё начало в глубокой древности и обладает богатейшими по своей национальной самобытности ценностями.⁶² Если икона до сих пор многими воспринималась как мрачный малопонятный объект близкого к маргинальному кустарного ремесла, то теперь публика получила возможность увидеть расчищенные иконы XV-XVI вв. по-новому и убедиться в необычайной ценности древнерусского наследия. Камилла Грей, встречавшаяся с Натальей Гончаровой в последние годы ее жизни, отмечала: «Гончарова до сих пор помнит восторг, вызванный этой блестящей выставкой. С точки зрения влияния на художников она имела долговременные последствия⁶³». Окончательно стало ясно, что средневековая иконопись представляет собой особый культурный феномен, автономно сохранивший свою идентичность наперекор внешним влияниям, и к его изучению следует подходить с учётом специфики контекста, эстетических и религиозных особенностей.

Тем не менее, по мере развития интереса к русскому национальному искусству, исследователи начали признавать «упадок» иконописи. Н. П. Кондаков в своём очерке по окончании поездки во Владимирскую губернию жёстко критикует «непритязательный народный вкус...искаживший некогда процветавшее мастерство», и предлагает образованному классу исправить сложившуюся ситуацию⁶⁴. Этот пассаж демонстрирует степень непонимания и значительную дистанцию между городом и деревней, о чём в 1913 писал И. Зданевич в своей монографии о Гончаровой⁶⁵. Эндрю Дженкс, например, замечает, что иконное производство во Владимирской губернии имело своё

⁶¹ Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. – Искусство, 1986. С.43.

⁶² Шевеленко И. "Открытие" древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, 2006. С. 259.

⁶³ Там же. С. 263.

⁶⁴ Цит. по Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард. С. 158.

⁶⁵ Зданевич И. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. С. 2.

устойчивое развитие и представляло собой на момент приезда Кондакова «успешную и бурно развивающуюся отрасль кустарной промышленности»⁶⁶. Ее непринятие в глазах интеллигенции было, вероятно, связано с несоответствием между представлениями исследователей об иконописи и вариантом народного производства, в ключе которого оно развивалась во второй половине XIX века. Попытки интеллигенции «модернизировать» иконопись и в то же время восстановить прежнюю традицию завершились провалом.

Как можно заметить, глубинное представление об иконописи и её феномене в глазах многих представителей просвещённой элиты формировалось достаточно медленно. При этом считалось, что народное искусство имело статус маргинального и даже оказывало «пагубное влияние» на иконописную традицию, несмотря на то, что кустари и народные умельцы были практически единственными её продолжателями. Против попытки смешения разных культурных традиций высказывался П. П. Муратов, считавший это «небескорыстной затеей». По мнению художественного критика, намного целесообразнее относиться к иконописи как к феномену прошлого, существующему в определённых временных рамках, а не заблуждаться в существовании стилистического тождества между искусством средневековой Руси и формальными новшествами модернизма, а также в «непрерывности русской художественной традиции, идущей от икон и захватывающей на своем пути Иванова, Ге, Врубеля»⁶⁷.

Наталья Гончарова признавала уникальность и автономность иконы, однако не считала, что этот феномен имел своё завершение в XVI веке, и видела варианты его продолжения в современности. Несмотря на то, что к моменту создания своих религиозных произведений, Гончарова пропустила через своё творчество опыт западных «измов», в большинстве своём, она

⁶⁶ Цит. по Шевеленко И. "Открытие" древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов. С. 283.

⁶⁷ Цит. по Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард. С. 161.

писала на языке народной картинки, находя источники вдохновения в кустарных иконах, прялках, деревянных игрушках, расписных пряниках, лубочных картинках, тем самым, предлагая новый вариант обращения как к объектам культурного наследия, так и к религиозному искусству в целом. Новаторство такого подхода стоит подробнее рассмотреть в следующем разделе.

2.2. Продолжение древнерусской иконописной традиции. Простота и декоративность как смыслообразующие особенности народного искусства

«Точка отправления нашего искусства – лубок, примитив, икона, так как мы находим в них наиболее острое, наиболее непосредственное восприятие жизни, притом чисто живописное»⁶⁸

В 1913 году Илья Зданевич выпускает теоретические труды о Гончаровой, Ларионове и всѣчестве. Автор называет художников первыми героями, способными вернуть единство искусств деревни и города, обращаясь к культуре допетровской эпохи: «искусство Гончаровой есть возрождение...истинного искусства – древнейших времен⁶⁹». Как подчеркивают многие исследователи, Наталья Гончарова хотела быть истинно национальной, народной художницей, не просто изображая народ, а говоря живописным языком народного искусства.⁷⁰ Гончарова отмечала: «народная жизнь архаична, глубоко традиционна... В ней присутствуют физическое и духовное начала⁷¹» Так, главные источники вдохновения Гончарова искала в творчестве русской деревни, немыслимой вне религиозного контекста⁷². Там, по её мнению, можно найти главные национальные формы, уходящие своими

⁶⁸ Шевченко А. В. Нео-примитивизм // Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Тип, 1913. С.6.

⁶⁹ Цит. по Е.Баснер. Наталья Гончарова и Илья Зданевич о происхождении всѣчества // Искусство авангарда. Язык мирового общения. Материалы международной конференции. Уфа, 10-11 декабря 1993. С. 143.

⁷⁰ Сарабьянов Д. Несколько слов о Наталье Гончаровой // Прометей, 1969. С. 83.

⁷¹ Цит. по ст. Е. Баснер. Наталия Гончарова: о сознательной «непростоте» / Амазонки авангарда. С. 145.

⁷² Луканова А. Г. О выставке живописи Ларионова и Гончаровой в Третьяковской галерее // Н.С.Гончарова и М.Ф.Ларионов: исследования и публикации. М.: Наука, 2001. С. 113.

корнями в глубокую древность и далее в религиозное средневековье. По ее мнению, именно народ является хранителем истинно-православной иконописной традиции. Во вступлении к выставке лубков Михаил Ларионов писал: «Рассматривая лубок, мы ощущаем нашу художественную эпоху наивысшим образом, и воспринимаем так же ярко, как в момент создания – так как жизнь и ощущения, вызываемые произведениями искусства, вневременного характера⁷³». Вот подлинное искусство – и в деревне оно естественно связано с религиозным чувством. Гончарова стремилась глубже понять мировоззрение крестьян, чтобы создать произведения, столь же выразительные и убедительные.

Летом и весной 1906, а потом и 1907 гг. Гончарова усердно трудится в деревнях Панино Вяземского уезда и Лужны Чернского уезда Тульской губернии, где создаёт большое количество работ на сельские мотивы.⁷⁴ В это время начинает формироваться её живописный язык – решительные линии, яркие цвета, грубая пластика, которые так отчетливо выражают простую жизнь русских крестьян. Именно тогда появляются из-под её кисти первые работы религиозного характера «Богородица с сосульками», «Распятие» (1906). Затем в 1907 году Гончарова отправляется в усадьбу Полотняный завод, где окончательно формируется её обращение к примитивистской манере и сквозь призму крестьянских бытовых сцен проявляются религиозные сюжеты («Жатва»; «Сбор Винограда»; «Мать», 1910).

Известно, что Ларионов и Гончарова коллекционировали иконы наряду со скифскими каменными изваяниями и образцами народного творчества, что воплотилось в выставке иконописных подлинников и лубков (1913) при сотрудничестве с архитектором Н. Д. Виноградовым. Трое коллекционеров соединили в одном выставочном пространстве лубок, предметы быта, современное искусство и памятники прошлых цивилизаций, поскольку

⁷³ Овсянникова Е. Б. Материалы архива Н. Д. Виноградова // Н.С.Гончарова и М.Ф.Ларионов: исследования и публикации. С.82.

⁷⁴ Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 31.

«самоценность формы»⁷⁵ представляла для них интерес больший, нежели сюжетные и хронологические составляющие. На этой же выставке Гончарова выставляла свои варианты религиозного лубка «Житие святых Флора и Лавра», «Житие великомученицы Варвары», несколько листов из своего лубочного календаря, которые демонстрировали разработанную тактику Ларионова «смещения стилей и эпох».

Наиболее распространённый пример народного творчества представляли в то время лубочные изображения. Эти примитивные яркие картинки являлись важной составляющей бытовой культуры крестьян. Лубок как элемент декорирования стоит в одном ряду с более традиционными элементами народного творчества: «украшение собственного дома множеством картинок было не всем по карману, поэтому их отсутствие или небольшое число компенсировалось включением в повседневный быт предметов домашней утвари, украшенных затейливой росписью или резьбой⁷⁶». Широко распространена была и линия религиозного лубочного творчества. В этом случае интересен подход народных мастеров к изображению сакральных сцен и образов в такого рода картинках. Следование канонам было необязательным, стиль рисованного лубка складывался из разных художественных традиций, но только таких, которые были способны адекватно выражать духовный смысл его сюжетов.

Как пишет исследователь Т. Воронина, лубочные картинки можно было найти в каждом крестьянском доме, они были частью внутреннего убранства: «листы религиозного содержания зачастую вывешивались на месте, предназначенном для икон, и таким образом, как бы замещали сами иконы. Картинкам другого содержания отводилось не менее почетное место рядом с иконостасом⁷⁷». Наряду с религиозным лубком, начиная с XIX-XX вв. довольно были распространены и народные иконы, которые считались

⁷⁵ Овсянникова Е. Б. Материалы архива Н. Д. Виноградова. С.55.

⁷⁶ Цит. по Воронина Т. А. О бытовании лубочных картинок в русской народной среде в XIX веке // Мир народной картинки. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 193.

⁷⁷ Там же. С.197.

слишком далекими как от церковного, так и от живописного канона, чтобы быть принятыми и церковью, и салонами. Эти живописные произведения создавались как профессиональными художниками из городской среды, в основном провинциальной, так и ремесленниками, связанными с каким-либо художественным производством, часто с народными промыслами. Например, крестьянин, расписывающий прялки, вполне мог написать икону.⁷⁸

Из этого можно сделать два принципиальных вывода о специфике народного искусства религиозной тематики:

1) художественные задачи прежде всего сводятся к передаче узнаваемого образа, поэтому формальные требования упрощаются, четко определённые границы канона стираются, что обуславливает огрубление и упрощение формы, но при этом не сокращая глубину содержания;

2) благоговейное отношение к первообразу выражается в искреннем желании передать сакральный смысл соответствующе, что воплощается в богатом декорировании и яркой раскраске, которые зачастую не отвечают традиционным нормам эстетики, но ничуть не умаляют искренности веры.

Декорируя прялку орнаментом или узором, мастер стремился сделать ее красивой. Украшая одежды Богоматери, он искренне хотел передать красоту божественного образа. Для него не существовало понятия красоты «низкой» или красоты «высокой». Отсюда следует ещё один вывод о первостепенности передаваемого образа в противовес формальным требованиям: всё на земле имеет отпечаток божественного и чудесного, особенно, если это *красиво*, поэтому в традиционном народном представлении вполне допустимо поставить в красный угол яркую и красивую, но лубочную вещь.

⁷⁸ Цит. по Бернштейн Д.К. Татлин?! Гончарова?! Ле Дантю? (об одном загадочном лубочном опыте лубочного классического авангарда) // Мир народной картинки. С.365.

2.2.1. Упрощение живописной формы

Гончарова изображает простонародные, деревенские и религиозные сцены, используя метод огрубления формы, плоский фон, игру цвета, что напоминает технику лубочного изображения. Изучив кубистические приёмы деформации предмета, она открывает для себя новый способ написания объектов, применяя крайне утрированные ломаные формы, однако впоследствии останавливается на простых фигурах, мысленно возвращаясь к скульптурной технике. В конечном итоге она принимает писать то, что, по её мнению, является воплощением истинной красоты и гармонии, будучи освобождённым от всех наслоений современной культуры.

Хоть художница и трактует «лики святых» достаточно примитивно, от них веет глубоким умилением и в то же время тревогой. Например, в картине «Богоматерь» 1911 г. лицо светится нежностью, испытываемою к ребенку, однако руки в картине представлены крупными, неестественной формы, будто бы это некий инструмент, связанный с человеком, постоянно трудящимся, что в очередной раз подтверждает неразрывную связь крестьян и религиозных образов в представлении художницы. Однако именно эти руки мягко, с некоторой наивной осторожностью, поддерживают ребенка. Та же грубость форм прослеживается в трактовке одежд в её картинах. По словам Л. А. Успенского, "свойством святости является то, что она освещает всё, что с ней соприкасается. Это есть начало грядущего преображения мира"⁷⁹. То есть можно сделать вывод, что даже грубые формы, которые избирает художница, обретают некую духовность в свете отсылки к религиозному образу.

Упрощённость выступает как отказ от «загруженности» перспективой, объёмом, деталями, отчего многие фигуры в её работах трактуются достаточно грубо и примитивно, однако тяжёлыми не воспринимаются. Наоборот, обозначенные простыми яркими пятнами персонажи иллюстраций к Библии

⁷⁹ Цит. по Лазарев В. Н. Русская иконопись-от истоков до начала XVI века. С. 12.

(«Сотворение Евы», «Изгнание из рая») и в картинах «Явление Иосифу» (1910), «Благовещение», «Рождество» (1910-1911), «Святое семейство» (начало 1910-х), «Бегство в Египет» восхищают искренностью и лаконичностью. Казалось бы, элементарный художественный жест удивительно ясно и точно передаёт содержание главных библейских сюжетов, которые уже не нуждаются в первоклассном мастерстве и изысканности для утверждения своей убедительности.

Грубость и упрощённость трактовки святых в лубочных картинках Гончарова объясняет в своём альбоме 1911 года следующим образом: каждый понимает «отвлечённые вещи» в привычных и понятных для себя формах: искусство народных мастеров создаётся из искусства, которое умельцы видят вокруг себя, а оно, в свою очередь, создано из воспоминаний предыдущих художников, что постепенно наслаивается друг на друга, и зритель, опираясь на свой культурный опыт, «...из всего этого материала воспринимает только то, что звучит в один тон с ним... Отсюда то различие, которое получается у художников одного времени...»⁸⁰. Художница восхищается такой простотой и лаконичностью передачи сакральных образов и стремится слиться с этим бесконечным мощным потоком всеохватывающего творчества, добиться понятности и универсальности в своих произведениях. Это подтверждает мнение Ирины Вакар о том, что Гончарова писала иконы так, как бы их видели крестьяне,⁸¹ с которыми её святые имеют значительное сходство (Евангелисты, Богоматерь), и живописный язык художницы соответствует традиционности народного мышления.⁸² Например, иллюстрации к альбому литографий «Мистические образы войны» представляют собой некое визуальное выражение мифологического восприятия народа событий 1914 года как вневременного действия, где монументальность фигур и образов

⁸⁰ Цит. по. Вакар И.А. Наталия Гончарова между Востоком и Западом // Наталия Гончарова между Востоком и Западом. М., 2013. С.27.

⁸¹ Там же. С. 28.

⁸² Шарп Дж.А. К проблеме безобразного в искусстве Натальи Гончаровой // Н.С.Гончарова и М.Ф.Ларионов: исследования и публикации. С.46.

говорит о невероятной серьёзности происходящего, утверждающегося в вечности («Александр Невский», «Братская могила», «Ангелы и аэропланы»).

Такая позиция простого *делания* может быть подтверждена высказываниями Гончаровой, направленными против любого рода усложнения, в том числе и теоретизирования. В публичном выступлении Гончаровой 12 марта 1912 года на диспуте «Бубнового валета» в Москве она критикует «бубновалетцев» за «консервативность, слабое содержание работ», которое художники старались скрыть за созданием заумных теорий.⁸³ Такую тактику она интерпретировала как непонимание смысла и сути создания той или иной вещи. Если нет взгляда внутрь, обращения в глубину, к феномену вещи или процесса, в древность, то это стилизаторство и бездумное, бессодержательное заимствование, чему она противопоставляет глубокое проникновение в мир народного искусства с его, на первый взгляд, наивным христианско-мистическим восприятием. «Я утверждаю, что религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, было и будет всегда самым величественным, и это в большой степени, потому что такое искусство прежде всего не теоретично, а традиционно⁸⁴». Она отмечает, что творцу традиционного искусства ясно, что он изображает, зачем он изображает, и форма, которую он берёт за основу, определённа, обусловлена «вечной преемственной связью» и отшлифована временем. Именно эту связь, в противовес академической выучке, «имел ввиду Сезанн и...она же, собственно, и создает настоящее искусство⁸⁵». Художница восхищается мощью и нерушимостью традиций, идущих из древности, всеми силами стремится их прочувствовать и продолжить эту линию настоящего искусства.

⁸³ Выступление Н. С. Гончаровой на диспуте «Бубнового валета» // Амазонки авангарда. С. 182.

⁸⁴ Письмо Н. Гончаровой в редакцию газеты «Против течения» // Амазонки авангарда. С. 188.

⁸⁵ Там же.

2.2.2. «Всякая живопись декоративна, раз она украшает, красит!»

Декоративность выполняет ключевую роль в творчестве Гончаровой, которая писала: «Декоративная живопись? Поэтическая поэзия. Музыкальная музыка. Бессмыслица. Всякая живопись декоративна, раз она украшает, *красит*. Это входит в понятие самого существа живописи и отнюдь не определяет отдельного её свойства»⁸⁶. Декоративность эта прослеживается во всём: от иконных окладов в «домашнем иконостасе» до орнаментов на прялке и в народном костюме (на последний художница обращает особое внимание в своих картинах. Причём на народный костюм не только русский, но и восточный, например, в картине «Спас»). В ответ на критику её религиозных работ она парирует: «единственно верная и неизменная задача в искусстве - задача декоративности при сохранении различия философского, религиозного и литературного содержания...»⁸⁷

Наличие орнамента – почти обязательное условие в произведениях Н. Гончаровой, представляющих собой религиозные сюжеты. «Кажется, эти цветочные композиции, что мы можем видеть на шкатулках мастеров из Мстеры, Палеха, для неё такая же исконно русская традиция, как и иконопись⁸⁸», - отмечает И. Вакар. Вслед за мастерами XIX века, Н. Гончарова пишет Богоматерь в одеждах, расшитых причудливым узором, который повторяется даже в нимбе, а всё свободное пространство заполнено цветущими ветками («Богоматерь с младенцем», 1911). То же самое мы видим и в картине «Спас» (1910). На заднем плане картины, обрамляя фигуру, раскинулась витиеватая виноградная лоза. Растительный орнамент повторяется и внутри нимба, что не свойственно традиционной иконографии. Золотистое с белым одеяние Иисуса также украшено цветочными узорами подобно ризам священников («Архиерей», 1911). Во фрагменте триптиха

⁸⁶ Цит. по Цветаева М. Наталья Гончарова.

⁸⁷ Письмо в редакцию газеты «Против течения» // Амазонки авангарда. С. 188.

⁸⁸ Вакар И.А. Наталия Гончарова между Востоком и Западом. С.27.

«Целитель Пантелеймон» (Правая часть, 1909 - 1910) на заднем фоне святого раскидываются пышные ветви дерева с крупными розовыми цветами.

Плотные слои разных цветов при взгляде на картину на расстоянии создают впечатление крупного орнамента в картине «Венчание Богоматери» (1911). Она выполнена сдержаннее, нежели другие разбираемые нами произведения художницы – цвета более приглушенные, формы менее грубые, что не мешает зрителю узнать автора благодаря использованию разноцветных растительных форм при моделировке облаков с ангелами, щедрого орнамента и сказочно-лубочного изображении короны Богоматери. В похожей стилистике выполнена работа «Богоматерь на престоле с предстоящими» (1909), однако и здесь художница добавляет растительные формы между фигурами героев. В её картинах образуется наслоение разноцветных пластов, лишаящих изображение перспективы. Например, в триптихе «Богородица» (1911) орнамент завладевает уже большей частью пространства произведения и заходит по бокам на центральную картину, отчего триптих напоминает яркую вывеску, и извивающиеся растения в орнаменте похожи на две декоративные буквы. Растительным формам на этот раз художница отводит целые полотна, которые, в свою очередь, продолжают «рост» по направлению к центральной картине.

Неизменные декоративные элементы встречаются и в изображении сюжетов в литографиях «Мистические образы войны», отличающих святых «Святой Георгий Победоносец», «Александр Невский». При этом звучный ритм линий всех иллюстраций создаёт ощущение своеобразного узора, переходящего с одной страницы на другую. Эскизы к балету «Литургия» представляют собой богатейшее собрание разных видов орнаментов, встречающихся в костюмах святых и в изобразительном решении декораций. Художница стремилась наиболее подробно рассказать об особенностях русского искусства западному зрителю, обращаясь именно к декоративности и выразительности.

Тяга к украшению свойственна творчеству русского крестьянства. Для верующего она может быть синонимична желанию и стремлению к прекрасному и возвышенному. Среди исследователей распространено мнение о том, что икону не стоит воспринимать эстетически, но непосредственно красота в широком понимании этого слова является важнейшим элементом для передачи возвышенного образа. В православии широко распространена традиция приносить в дом Божий всё самое лучшее и красивое, пусть даже не всегда удачное с эстетической точки зрения. Художница пыталась отобразить это стремление в своих полотнах, она видит органичное выражение русской души и традиции в синтезе фольклорного и религиозного. Таким образом, Гончарова стремилась к передаче крестьянского взгляда на главные сакральные образы и роскошные элементы культа, которые они своеобразно и наивно дублировали в быту.

Наталья Сергеевна видела в народном искусстве мощное, стихийное волевое начало, которое нашло выражение в самобытных оригинальных вещах со своей уникальной эстетикой. В народно-простодушной, на первый взгляд примитивной, форме она открыла глубинные связи с монументальной древностью и с православной иконой. Это искусство не стремится к поверхностной изобразительности и историчности, как того требуют академия и современные историки, но, наоборот, представляет собой живой метод, динамичную природу творчества. Поэтому живописная манера художницы включает в себя как осмысленные архаические формы, так и влияния европейских направлений, сохраняя при этом национальную идентичность. Этот поиск показывает необыкновенную любовь Гончаровой к русскому народу и его культуре, способную сохранить свою самобытность сквозь века, в которых религиозное искусство служило фундаментом для закрепления традиции.

Глава 3 Выявление художественных особенностей древнерусского искусства в религиозном творчестве Натальи Гончаровой

3.1. Связь религиозных и художественных убеждений художницы

Древнерусское искусство Наталья Гончарова считала поистине народным. В своих дневниках она писала: «Ценность творчества в иконе в том, что оно проникнуто творчеством целого народа, вернее ряда народов, что иконная форма необычайно совершенна и всё же понятна целому народу. Так как все её задания установлены его верованиями, потребностями и вкусами⁸⁹». В предисловии к выставке иконописных подлинников и лубков М. Ларионов отмечал: «такое чудо живописного мастерства и одухотворённости как иконы Смоленской Богоматери 13-го века и Архангел Михаил на выставке древнерусского искусства не лишены того, что называется копией и лубочностью⁹⁰». Иконы являлись важным подтверждением в пользу копирования: именно в повторяемости копий выражено величие оригинала, что стало доказано народным искусством. Русскую иконопись Наталья Сергеевна видела наивысшим достижением древнерусской эстетики. В парижском архиве Гончаровой сохранилось большое количество рукописей объясняющего характера о русском и византийском искусстве, о церковных католических и православных росписях. Можно предположить, что художница планировала издать печатный труд о русском искусстве, в центре внимания которого было бы искусство религиозное. Его выдвижение на первый план было бы необходимо для того, чтобы продемонстрировать его важнейшую роль в формировании русской эстетики. Эта идея не получила своего воплощения, однако в этих заметках Гончарова демонстрировала высокую степень осведомлённости и неподдельный интерес к иконописи.

⁸⁹ ОР ГТГ. Ед. хр. 554. Запись Н. С. Гончаровой об иконе. [машинопись на фр. яз.]

⁹⁰ Цит. по Овсянникова Е. Б. Материалы архива Н. Д. Виноградова // Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Исследования и публикации. С.58.

Несколькими годами ранее в заметках к балетам «Свадебка» и «Литургия» (1920-е) Гончарова отмечала, что одним из важнейших составляющих религиозного искусства она видела «чувство серьёзности», которое испытывает человек при контакте с иконами и при входе в храм: «вся жизнь проносится перед ней...открывается великое мистическое откровение, когда стоишь перед иконой⁹¹». Сильнейшее воздействие иконного образа на верующего художница выразила в картине «В церкви» в 1910 году. Впоследствии в дневниках она вспоминает: «вера женщины и бездна в глазах образа поразила меня, воспоминание об этом ко мне часто возвращалось, и я написала картину⁹²». Мэри Шамо отмечала, что эта картина висела над кроватью Гончаровой в последние годы её жизни. Ада Раев в статье о религиозном подсознании русских художниц тоже выделила эту картину: «НГ дает почувствовать, до какой степени «живы» икона и олицетворенные в ней ценности⁹³». Как отмечает В. А. Булкин, в иконе заключена высшая серьёзность, исключая сентиментальную и психологическую легковесность, субъективизм, и поэтому требуется соразмерность и соответствующая глубочайшему содержанию монументальность художественного языка⁹⁴. Стоит отметить, что именно архаически монументальной, даже мистической серьёзностью отличаются работы Гончаровой на фоне ироничных отсылок в творчестве Ларионова и других художников «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста». В этом заключается важнейшая близость её работ с религиозно-церковным искусством.

Художница выступала за сохранение этой ценнейшей традиции и высказывалась категорически против «переучивания крестьян-богомазов⁹⁵», сухого научного подхода и теоретизирования при изучении древнерусского искусства. Как уже было сказано, интерес Натальи Сергеевны к народному

⁹¹ ОР ГТГ. Ед. хр. 554. Запись Н. С. Гончаровой об иконе. [машинопись на фр. яз.]

⁹² Цит. по Полушин В. Наталия Гончарова: Царица Русского Авангарда. С. 141.

⁹³ Цит. по Амазонки авангарда. С. 189.

⁹⁴ Булкин В. А. Современная икона. Материалы круглого стола.: СПб, 2001. С. 2.

⁹⁵ Полушин В. Наталия Гончарова: Царица Русского Авангарда. С. 70

искусству следовал за обращением к объектам наследия древности и средневековья, художница была достаточно осведомлена о состоянии археологии, сохранении и изучении культурных памятников на тот момент. Известно, что к моменту поступления Гончаровой в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1902-1903), церковная археология уже была сформирована как дисциплина для изучения, согласно исследованию В. Полушина, этот предмет вёл в то время выдающийся профессор Московской духовной академии магистр богословия Александр Голубцов. Исследователи отмечают, что ещё с гимназической скамьи Наталья Сергеевна участвовала в археологических экспедициях, интересовалась историей, которую, кстати, в училище преподавал Василий Иосифович Ключевский⁹⁶.

В своих манифестах и публичных обращениях Гончарова четко ставит проблему, которая заключается в недостаточно бережном отношении к богатствам древности, а также в невнимательности к ценностям современности. Она не раз высказывалась на тему некачественной реставрации икон, низкого уровня фресковой живописи: «старые фрески самым варварским способом уничтожаются...реставрация старинных росписей ведётся сплошь да рядом небрежно, нет достаточного знания дела. Исключение составляет разве реставрация в кремлевских соборах...⁹⁷» Примечательно, что она видела разные варианты росписей в столице и тщательно их изучала, что вновь доказывает осознанность её обращения к религиозной теме в своей живописи. В феврале 1912 года петербургская газета «Против течения» на первой полосе разместила слово Натальи Гончаровой, где она комментировала работу Второго Всероссийского съезда художников. Там же она рассуждала на другую тему, которая в эту пору волновала её в большей степени: «Собственно говоря, фресковой живописи в настоящее время не существует. Есть живопись по стене масляными красками и клеевыми. Но и такая живопись в настоящее время производится по большей

⁹⁶ Полушин В. Наталия Гончарова: Царица Русского Авангарда. С. 25-26.

⁹⁷ Там же. С. 73.

части малярами и людьми, не знакомыми со стилем, мало сведущими в технике (иконописцы, подрядчики и т.п.)⁹⁸». Здесь художница взяла на себя роль знатока иконописи и фресковой живописи, раскритиковав современных ей мастеров, которые обращались к стилизации древних шедевров без глубинного понимания, создавали свои работы согласно требованиям академизма. В этом тексте она будто бы предлагала на первой полосе столичной газеты свою кандидатуру для создания более качественного варианта росписей.

В архиве сохранились записи и рассуждения Гончаровой о собственных религиозных работах, что также представляет немалый интерес для данного исследования, например, в письме начала 1910-х Илье Зданевичу она сообщала: «Начаты Евангелие и Библия, и мечта [об их реализации] по сей день не брошена, но...чтобы осуществить, нужно по крайней мере год ничего другого не делать, отказаться от всех заказов...⁹⁹». Судя по всему, речь шла о цикле рисунков начала 1910-х гг., выполненных гуашью и графитным карандашом, на евангельскую и библейскую темы. Репродукции их представлены в каталоге Третьяковской галереи «Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом». Важно отметить, что Гончарова была очень заинтересована в воплощении этого проекта, но то же время осознавала сложность и серьёзность такой задачи. В силу безостановочной воли творить и познавать новые живописные возможности, художница так и не остановилась на исключительно религиозной теме: «Спорят и спорят со мной, что я не имею права писать иконы: я недостаточно верую. О Господи, кто знает, кто и как верует. Я учусь¹⁰⁰». Гончарова стремилась познать художественную суть всех вещей и выразить их так же убедительно, как и божественное откровение, сакральные образы.

⁹⁸ Письмо в редакцию газеты «Против течения» // Амазонки авангарда. С. 188.

⁹⁹ Op. cit. Chamot M. Natalia Goncharova: stage designs and paintings. P. 21.

¹⁰⁰ Цит. по Шарп Дж.А. К проблеме безобразного в искусстве Натальи Гончаровой // Н.С.Гончарова и М.Ф.Ларионов: исследования и публикации. С.46.

Художественный язык, нацеленный на передачу религиозного содержания, – это язык символов и аллегорий, поэтому средства, используемые для изображения сакрального (цвет, форма, композиция) несут в себе глубочайший смысл и обладают колоссальной выразительностью. Репрезентированный (в иконе, на фресках, в народных картинках) религиозный образ несёт главную задачу – напомнить о существовании мира небесного, и далее, показать его реальность, дать ощущение присутствия святого. Как отмечал в своём труде В. Бычков, эстетическое сознание древнерусского человека ориентировано на узрение и выражение вечных, непреходящих истин и ценностей в чувственно воспринимаемых явлениях, действиях, произведениях искусства¹⁰¹. Причём божественный, горний мир непознаваем и неизобразим, поэтому любой вариант его изображения будет ничтожным подобием по сравнению с прототипом. Народная эстетика апеллирует к тому же божественному прототипу, использует те же иконографические образы, и, следовательно, обладает таким же живым художественным языком.

В работах Гончаровой канон как комплекс конкретных правил изображения сакрального расширен до общих требований художественного качества произведения, живописной выразительности, что выводит его на уровень универсального, всеохватного творчества. Таким образом, своими произведениями мастер выражает глубокое религиозное чувство, вносит некий вклад в акт миротворения вне каких-либо формальных, а порой и конфессиональных ограничений. Это передаёт желание быть созвучным замыслу Божьему и уводит от любого рода ограничительных рамок. Мир в произведениях Натальи Гончаровой представлен как комплекс всего сущего, в нём нет места иерархичности: Гончарова не конкретизирует отдельные детали в своих произведениях – так, например, у неё не выделены лики. Изображения передают ощущение великой воли, всё сотворившей и

¹⁰¹ Бычков В. Древнерусская эстетика. С. 415.

созидающей силы, художник лишь продолжает утверждение целостности и прекрасной устроенности мира в каждой его частице, и такая установка трансgressирует сквозь разные эпохи и культуры. Поэтому её живописная манера представляет результат тщательного осмысления художественных достижений разных стилей и эпох. Илья Зданевич отмечал, что в её творчестве есть отголоски как палеолита, так и русского средневекового и народного искусства, Эль Греко и Ван Гога¹⁰². Известно, что в конце жизни Гончарова интересовалась работами Фра Анджелико: «перед ней была открыта книга с репродукцией его фресок: «я постоянно смотрю на эту картину и хорошо всё понимаю: какой дорогой нужно двигаться, чтобы приблизиться к такому совершенству...следовать по этому пути, не отклоняться от него – вот главное»¹⁰³». Так, своим творчеством Гончарова доказывала, что любым живописным языком можно рассказать о сакральном, лишь бы это был «язык великого искусства»¹⁰⁴.

Наталья Сергеевна видела объекты древнерусского наследия и религиозной культуры важнейшим примером и источником вдохновения для современных художников. Она призывала к сохранению творческого наследия Древней Руси: «Лишая себя достояний прошлого, русское искусство подрезает себя под корень»¹⁰⁵», высказывалась против вывоза ценных артефактов за границу, предлагала устроить в городах музеи, где должным образом можно было бы их хранить во имя более глубинного понимания основ для дальнейшего развития русского искусства. Мнение художницы впоследствии точно выразил Н. Н. Пунин: автор утверждает, что иконопись способствовала созданию искусства свободного, вне ограничительных рамок академизма, и «иконы – не столько художественное произведение, сколько живой организм,

¹⁰² Зданевич И. Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. М.: Мюнстер, 1913. С. 4.

¹⁰³ Гаухман Ю. Учитель и ученица. Судьба Александры Прегель / Письма Н.С.Гончаровой и М.Ф.Ларионова // Наше наследие. 2001. №57. С. 44.

¹⁰⁴ Альбом Н.С. Гончаровой 1911 г. Цит. по Лора Энгелстейн. Новые женщины России // Амазонки авангарда. С. 309.

¹⁰⁵ Цит. По Вакар И.А. «Гончарова, это слово тогда звучало победой». О выставке Натальи Гончаровой в Третьяковской галерее. URL: <http://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/o-vystavke-natalii-goncharovoi> (дата обращения 29.03.17)

сосуд каких-то особых духовных ценностей, облеченных в форму столь же прекрасную, как и выразительную¹⁰⁶», изучение которых во многом может помочь современным мастерам. Гончарова в своих религиозных произведениях сохраняет серьезность, иконографию, неумолимую веру. Она стремится передать те же духовные ценности, но исследует сущностные характеристики религиозной живописи: свето-цветовые и линейно-пластические.

3.2. Свет как основной художественный элемент христианской эстетики. Цвет как вариант продолжения

В начале века в художественной среде было достаточно распространено мнение, что сакральный образ, божественная красота практически непередаваемы материальными средствами, их отголоски в вещественном мире могут быть ощутимы и увидены с помощью лишь неких абстрактных сущностей¹⁰⁷, и в материальном мире этой сущностью выступает свет, который невозможно охватить физически. Его пребывание можно лишь мимолётно зафиксировать в конкретном месте, и подобно витражам в соборах, эту роль выполняют пласты цвета в русской иконе. «Бог есть свет»¹⁰⁸, который пребывает во всём и освещает всё вокруг, поэтому светоцветовая составляющая религиозного изображения является основной, свет словно просачивается сквозь цвета в изображении и говорит не о внешней красоте форм, а о красоте духовной. В художественной трактовке святых отсутствует тень, поскольку в иконе всё есть свет, и он идёт изнутри изображения, передавая светоносное слово и обращая зрителя в горний мир. Световая эстетика Древней Руси была той сферой, в которой теснейшим образом

¹⁰⁶ Цит. по Энгельштейн Л., Иванов А. История и повествование: образ и сюжет в Серебряном веке // НЛО, 2004. № 65. С. 43.

¹⁰⁷ Кандинский В. О духовном в искусстве. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=150067> (дата обращения 08.05.16)

¹⁰⁸ Первое соборное послание Святого апостола Иоанна Богослова. 1:5. Библия / Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М. 1988. С.180.

слились, взаимно обогащая друг друга философско-эстетическая мысль и художественно-мистическая практика, и поэтому «свет как одна из главных модификаций прекрасного, играл важную роль в эстетических представлениях и в художественной культуре средневековой Руси¹⁰⁹».

Как писал В. Н. Лазарев, краска – это подлинная душа русской иконописи¹¹⁰, цвет был для русского иконописца тем средством, которое позволяло ему передать тончайшие эмоциональные оттенки. С помощью цвета русский иконописец умел достигать и выражения силы, и выражения особой нежности, цвет помог ему окружить поэтическим ореолом христианскую легенду, цвет делал его искусство настолько прекрасным. Унаследовав от византийской иконы монументальную суровость и иконографию, русская икона, тем не менее, отличается от неё в первую очередь ярким мажорным колоритом. Цветам во фресковой живописи свойственна несколько смягчённая тональность и сдержанность, однако и они передают ликующую жизнерадостность. В народном искусстве цвет выступает основным выразителем духовных сущностей, и в этом случае сакральное изображение создаётся по принципу «чем ярче и разноцветнее, тем прекраснее».

В этом смысле Гончарова, будучи первоклассным колористом, безусловно наследует эти традиции, Марина Цветаева называла её «самым богатым красками художником»¹¹¹. В своих записях о русской иконе Наталья Сергеевна отмечает экспрессию и интенсивность цветов, позволяющих передать яркость и насыщенность света мира небесного.¹¹² Коррелирует с тем и её наблюдение: русские иконы невероятно сильны по воздействию, что сродни великой абстракции. Она делает широкий обзор – сравнивает русские иконы с греко-византийскими, отмечая, затем представителей московской и новгородской школы, рассуждает о двух мастерах – Андрее Рублеве и Дионисии, вспоминает о владимиро-суздальской иконописи, а также о

¹⁰⁹ Бычков В. Древнерусская эстетика. С. 447.

¹¹⁰ Лазарев В. Н. Русская иконопись-от истоков до начала XVI века. С. 24.

¹¹¹ Цветаева М. Наталия Гончарова.

¹¹² ОР ГТГ. Ед. хр. 388. Заметка Н. С. Гончаровой о православной и византийской иконе. [рукопись]

строгановской школе, после чего делает вывод о том, что русская иконопись скорее продолжает греко-византийскую традицию своими графическими формами, однако развивает более светлый колорит, представляя неповторимую трепещущую поверхность¹¹³.

В иконах персонажи статичны, что создает впечатление необычайной легкости и гармонии, они будто парят в воздухе и постепенно растворяются в плоскостном фоне, озаренные божественным светом. Герои произведений художницы («Троица», «Богородица», «Спас», «Апостолы», «Архангел Михаил», «Распятие», «Старец с семью звёздами») отнюдь не отличаются лёгкостью, для изображения она щедро покрывает холст плотными слоями ярких красок, зачастую добавляя контуры, и как бы наоборот, «притягивая» их ближе к земле. Тем не менее, певучие и сочные краски словно требуют зрителя абстрагироваться от вещественных форм и созерцать исключительно сочетание цветов, которое ведёт нас к ощущению внутренней лёгкости, лучезарности всего изображения. «Мне кажется, что в цвете есть странная магия: грустные цвета, веселые цвета или спокойные, гармония нежная или сильная – не просто слова, определяющие ощущения, несколько подобные вкусовым. Цвет действует на психический склад и тесно связан с состоянием духа»¹¹⁴, – Н. Гончарова тщательно изучала живописные возможности, и, подобно иконописцу, вкладывала глубокий смысл в каждый выбранный оттенок.

При просмотре её картин «Спас» (1910 и 1911), всех вариантов «Богородицы», «Евангелисты», «Архангел Михаил и Архангел Рафаил» (1930-е) возникает ощущение, что величайшая энергия вложена в каждый момент прикосновения кисти к холсту, словно рукой художницы в момент творческого акта руко-водили высшие силы. Зримо решительный жест – характерная особенность живописи Гончаровой – она создаёт свои

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ Цит. по Курсанов А.В. Русский авангард. 1907-1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С.261.

произведения с необычайной уверенностью в явственности изображаемого. На этом уровне создания произведения действительно происходит выход в иную реальность, художник, а затем и зритель начинают мыслить цветовыми пятнами, уходя от мира материальных форм.

Во всех картинах её религиозного цикла чистота и полнота цвета задают атмосферу происходящего, а насыщенные краски проявляют внутреннее свечение каждого элемента картины. Примечательно, что здесь не прослеживается изобразительная иерархия: лик – центр изображения, точка концентрации всего сюжета – каждый элемент картины важен и красив по-своему, полон чистыми светонесущими цветами. Эскизы к «Литургии» в особенности занимательны полноценностью и выразительностью каждой мельчайшей детали костюма или декорации, в целом они также отличаются многообразием и яркостью красок, их живописный эффект усилен обрамляющими ритмичными линиями силуэтов.

В трактовке Богоматери, которую художница изображает чаще иных святых, Гончарова ближе всего подходит к детально-колористическим и сюжетным требованиям канона. Наиболее близкий к традиционному пурпурный цвет облачения смешивается с бело-золотым в картине «Венчание Богоматери» (1910), этот цвет дублируется и становится несколько более насыщенным в картине «Богородица с орнаментом» (1911), где автор добавляет зеленую кайму по краям хитона. Выбор колорита достаточно необычен для подобного сюжета: краски холодные, но в то же время яркие, что диссонирует с традиционным слегка приглушенным красным, золотисто – охристым образом Богородицы. Художница смело накладывает плотные слои разных цветов, снова образуя массивные формы. Заметно, что для усиления контрастов она прибегает не только к черному контуру, но и использует белые полупрозрачные штрихи, похожие на футуристические линии для изображения динамики на лице Богоматери, руках и на ткани. Приём добавления силовых белых линий для увеличения яркости применялся и иконописцами, и символично назывался «оживка» или «движка».

В другой картине «Богородица с младенцем» (1911) художница представляет ярко-золотой наряд святой, четко отделяя её от тёмного фона. Золотое одеяние Богоматери вполне уместно, однако Гончарова усиливает яркость цвета до предельно насыщенного, но ничуть не китчевого. Благодаря мощному контрасту цветов центральная фигура словно выступает вперёд, усиливая эффект собственного присутствия. Ещё одно изображение Богородицы (на престоле) представлено необыкновенно мягкими и приглушёнными цветами. Она облачена в белые одеяния, темно-зеленый с синим мафорий покрывает её голову. Остальные святые на картине облачены в одежды цветов, канонически допустимых и распространенных в иконописи.

Яркость колорита иконописи и народного искусства сопоставима с искусством Востока. В своих манифестах Гончарова признает главенство Востока в том числе над иконами, которые, как и русское искусство в целом, являются промежуточной стадией между искусством европейским и восточным¹¹⁵. В изучении второго она видит возможность расширения и углубления задач цвета, что поможет лучше и ярче выразить современность. «Восточные» цвета автор использует и в триптихе «Спас», однако здесь она делает их на несколько тонов ярче, что значительно отличает их от цветов традиционной иконы и приближает к колориту разноцветной лубочной картинки. В моделировке одежд центрального персонажа заметно влияние восточного костюма, чем также интересовалась Гончарова. Особенно ярким кажется изображение Целителя Пантелеймона, которое за счёт яркости и контрастности само по себе становится узором. Тем не менее, серьезность их лиц не позволяет поверить в карнавальность всего изображённого.

Тетраптих «Евангелисты», на первый взгляд, выделяется своей мрачностью среди ряда ярких произведений, представленных в исследовании. Если в предыдущих картинах художница изображает мир цвета и света, то данное произведение обладает лишь отдельными проблесками света на белых

¹¹⁵ Ларионов М. и др. Об искусстве / М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Шевченко // Гончарова Н. С. Предисловие к персональной выставке. Л.: Ленинград-галерея, 1989. С. 31.

свитках, которые, впрочем, заполняют большую часть картины и соблюдают баланс холодной палитры искрящимися белилами. Архаически мощные формы в трактовке каждого евангелиста словно с трудом удерживают в себе густые, даже несколько тяжелые цвета и тяготеют к скульптурной отчетливости изображения. Кажется, что здесь представлен мир умозрительный на земле, на пороге к миру небесному, но, тем не менее, насыщенность гармонизированных красок с усиливающими «движками» вновь придаёт картине «божественную выразительность».

Так, Гончарова своими картинами постулирует иное понимание красоты, которая может быть увидена и в наивно-ярких и разноцветных картинках, и в мрачных тонах огромных полотен. Главный критерий здесь – это искреннее чувство, которое обуславливает внутреннее свечение – выразительность произведения. В своём письме в газету «Против течения» Гончарова опровергает мнение некоторых критиков о том, что современное искусство отказывается от прекрасного и склоняется в сторону «уродливого», предлагает переосмыслить, что есть прекрасное и некрасивое для художника: «искусство, которое имеет свои собственные законы не обязано совпадать с жизнью. Уродливое в искусстве – это слабость техники, фактуры, цвета и форм¹¹⁶». Гончарова замечает ценность и художественные качества в вещах, ранее не признанных «красивыми», и тем самым, делает шаг на пути к иному пониманию «красивого» в искусстве и в религиозном образе, что в дальнейшем воплотится в её новом типе формообразования ликов и фигур святых.

¹¹⁶ Письмо в редакцию газеты «Против течения». Цит. по Лора Энгелстейн. Новые женщины России // Амазонки авангарда. С. 188.

3.3 Храмовая монументальность. Линейно-пластические особенности иконографических образов в трактовке Натальи Гончаровой

«Такая сила творческой игры в булыжниках двора, расселинах стены, провалах лестницы, такая сила здесь играла, что Гончаровой, с ее великанскостью творчества, — упрек одного критика: «Да это же не картины, это — соборы!»¹¹⁷» - отмечала Марина Цветаева, впервые посетив мастерскую Натальи Гончаровой. Мощно объёмные цвета, обрамлённые решительными линиями, словно удерживающими их в плоскости картины, монументальность персонажей её произведений действительно создают впечатление не живописного полотна, а цельного архитектурного произведения. Критик, которого цитирует Цветаева, отзывался так об одной из картин цикла «Испанки» (1930-е) – четыре величественно-иератичные фигуры имеют сходство с её знаменитыми «Евангелистами», которые также поражают своей архитектурной статичностью и сосредоточенностью образов.

Храмовая монументальность, статичность форм со своей особенной пластикой в произведениях Натальи Сергеевны представляется нам результатом её опыта восприятия религиозной архитектуры. Церковь как центральная святыня в деревне, место объединения всех жителей, вне зависимости от их статуса, сыграла важную роль в мировосприятии и формотворчестве художницы. Сохранились её рукописи, где она последовательно и красочно описывает фрески русских храмов, сопоставляет католическую и православную церкви, а также фиксирует свои рассуждения, навеянные посещениями католических соборов в разных странах. Первоначальный образ храма был для нее символическим: «а ещё у нас была молельня: там...фильтр был — знаете, такая громада? И вот однажды мы, поглядев, поняли, что это, собственно, храм... И устроили молельню...— Но как же?.. — Не в нем молились, в него молились, через то окошко,

¹¹⁷ Цветаева М. Наталия Гончарова.

боковое... То, что Гончарова говорит о храме, относится также к божеству храма: в него молиться, не ему молиться»¹¹⁸.

В записях 1915 г. к эскизам декораций балета Дягилева «Свадебка» (Les Noces) она отмечает: «...часто, в то время как я работала, я вспоминала большую деревенскую свадьбу, на которой я была еще ребенком... небольшая белая церковь под бледной зелёной крышей, которую я знала, начиная с моих первых лет...¹¹⁹» В тех же воспоминаниях Гончарова рассуждает о церковном празднике, атмосферу которого стремилась передать в своих декорациях: «Праздник Троица, всегда весёлый и полный зелени, дома, церковь, украшенные берестой, цветами на полу, на столах и в руках у крестьян. Солнце, освещающее белую церковь и алтарь, сверкающий золотом и росписью.»¹²⁰ В рассуждениях Гончаровой о первых годах жизни в Москве, которые опубликованы в интервью для парижской газеты 1930-х, она отмечает, что с подругами любили гулять по городу, «отправлялись в Кремль...оказывались в одном из тогда многочисленных женских монастырей...¹²¹» Там же, можно предположить, художница имела возможность видеть главные московские храмы и иконы в период, до и после реставрации.

С 1915 года Наталья Гончарова переезжает за границу, где много путешествует с труппой Дягилева. Она наблюдает большое количество западного искусства, однако, как отмечает исследователь Е. Овсянникова, ничего не производило на художницу особо сильного впечатления. Записи периода путешествий не содержат такого же основательного анализа, как тот, что мы встречали касательно православных церквей. Интересуют Гончарову в большей степени отголоски византийского или восточного искусства: «В Италии большое разнообразие применения византийской купольной системы.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ ОР ГТГ. Ед. хр. 45. Заметки Н. С. Гончаровой о постановке «Свадебка» и «Литургия» на 23 листах, без даты. [рукопись]

¹²⁰ Цит. по. Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 216.

¹²¹ Цит. по. Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 22.

Романский стиль. Пизанский собор. Сан – Микеле во Флоренции...»¹²² В дневниках 1920-х гг. она пишет заметки о разнице оформления православных и западных храмов. «В Зап(адной) Европе церковь (базилика) – зал собрания, в плане удлинённый прямоугольник. Русская идёт от мавзолея, в плане – круг или квадрат от Гроба Господня¹²³». Художница отдаёт предпочтение русскому варианту и делает вывод, что это распределение влияло и на декорирование стен и даже потолка, поскольку прямоугольное пространство западного собора не позволяет видеть боковые стены фронтально как в русских церквях, «в квадратных и круглых (церквях) зритель всегда видит изображения находится прямо перед ним. Отсюда, быть может, хотя бы отчасти интерес к росписям...»¹²⁴

Пластические решения фресковой живописи в силу своей масштабности по сравнению с небольшого размера иконами и религиозными картинками отличаются резкостью и уверенностью линий, создающих мощные контуры и статично-архитектурные формы. Гончарова усваивает такую технику решительных самодостаточных штрихов, которые тяготеют всё же больше к абстракции, нежели к скульптурности. Как отмечает В. Бычков, контурная линия в древнерусском искусстве не стремится выразить объём, как впоследствии это будет у «итальянцев»¹²⁵, она есть сознательный отказ от функции разъяснения натуры, моделировки. Такое тяготение к «русской», нежели «итальянской трактовке» форм особенно характерно творчеству Гончаровой в 20-30-е годы в произведениях «Спас» (подарок для Н. Гумилёва), «Голова Христа» для поэмы А. Блока «Двенадцать», где линии сгруппированы так, что они не дают никакого объёма, но наоборот, превращаются в абстрактный узор с чётким ритмом.

Приведённые в работе записи доказывают вовлеченность Гончаровой в контекст религиозного, в частности, храмового искусства, осведомлённость в

¹²² Овсянникова Е. Б. Материалы архива Н. Д. Виноградова. С. 80.

¹²³ ОР ГТГ. Ед. хр. 245. Заметки Н. С. Гончаровой о постановке о церкви, без даты. [рукопись]

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Бычков В. Древнерусская эстетика. С. 488.

выборе темы, неподдельный интерес к монументальным росписям и художественному воздействию сакральных изображений. Среди перечисленных выше моментов хотелось бы отметить мотив росписи храма, который проходит через всю жизнь художницы. В конце 1911 - начале 1912 года в Санкт-Петербурге был Второй Всероссийский съезд художников, где с докладом выступал поэт С. П. Бобров, представитель от «Ослиного хвоста». По окончании одного из докладов секции «О современной русской иконописи» он вступил в спор, отметив, что современным художникам не дают возможностей выразить свой талант церковные институты, приводя в пример Наталью Гончарову, которая «хотела почти бесплатно расписать храм – ей не дали...»¹²⁶ Наконец через три года «скандальная авангардистка» получает заказ от архитектора Щусева на роспись церковь Троицы в Кугурештах. Она с радостью берётся за работу, однако выполнить её не успевает в связи с началом первой мировой войны и переездом за границу.

Сохранились зарисовки, а также переписка с архитектором, где художница со знанием дела обсуждает дальнейший план работ: «...желательно было бы...получить полный список святых...прошу имена снабдить прозвищами и там, где прозвищ нет, числами празднования, так как одним и тем же именем обозначаются разные святые¹²⁷». Эскизы святых Бориса и Глеба отличаются мягкой пластикой и утончённостью по сравнению с остальными религиозными произведениями Гончаровой. Они достаточно немногословны и лаконичны, в композиции нет ничего лишнего и второстепенного, однако в изображении облачения Святого Бориса мастер всё равно добавляет необычный узор. В карандаше зарисовки выполнены более сдержанно и традиционно, нежели цветные, однако оба варианта сохраняют уверенность упрощённых линий и яркость и контрастность колорита народного искусства. Согласно переписке, предоставленной С. Колузаковым

¹²⁶ Цит. по Шарлотта Дуглас. О шести русских авангардистках (и не только о них) // Амазонки авангарда. С. 147.

¹²⁷ Цит. по Колузаков С. Церковь Святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. 2014. № 1. С. 58.

в своей статье, планировалось не менее 24 изображений для наружных стен церкви, затем архитектор должен был решить, делать ли заказ на роспись внутренних фресок. Примерно 1915-м годом датировано другое письмо Гончаровой Щусеву, где она просит расписать ещё одну церковь: «...здесь я узнала от Дягилева и через русское посольство, что в Бари строится церковь в честь Николая Чудотворца...Художника для этой росписи у них еще нет. Если Вы со своей стороны никого не имеете в виду, то эта работа меня очень интересует, и я бы с удовольствием занялась ее оформлением¹²⁸». Художница не знала, что к тому моменту архитектор уже рассматривал другие кандидатуры. В. Полушин отмечает, что последним заказом художнице была роспись церкви в 1950х, которая, к сожалению, не была осуществлена, эскизов к ней также не сохранилось.

Эскизы для храма Троицы в Кугурештах являются единственным вариантом работ художницы по церковному заказу. Плавные контуры нимбов и силуэтов сочетаются с графичными линиями складок ткани, которые по-особому контрастируют с насыщенными синими и красными оттенками живописи. Несмотря на такие контрасты, линии не хаотичны, они подчинены общему композиционному ритму изображений. Как в иконописи, все изображения персонажей в зарисовках образно-условные, по технике написания зачастую напоминают друг друга; они также лишены эмоций и крайне статичны. Цветные эскизы Бориса и Глеба со столь чёткой детализацией ликов являются исключением. При всей плотности фактуры, к которой стремится художник, её персонажи всё равно бестелесны – «у святых нет пола!¹²⁹» - писала Гончарова в своих рассуждениях. Их лица и руки скорее кажутся нам вытесанными из некоего материала, по цвету похожего на дерево, что наводит нас на мысль о языческих фигурках, которыми также интересовалась художница. Эта отсылка к древним идолоподобным формам усиливает серьезность, даже в некоторой степени суровость. Г. Г. Пospelов

¹²⁸ Там же. С. 61.

¹²⁹ Там же. С. 63.

прочитывал в её героях «настоящую дикость или даже истовость примитивного мироощущения¹³⁰». Подобные характеристики присущи и остальным работам Гончаровой, которые олицетворяют богатую мифологию крестьянского мировосприятия.

Н. Пунин отмечал, что для древнерусского иконописца очевидна близость искусства и ремесла: «Есть что-то сурово практическое, какой-то здравый смысл, удивительная трезвость в [его] художественном мышлении, сообщающие миру его образов ту зрительно-осязаемую объективность, конкретность и материальность, которые явятся затем исконной традицией русского живописного искусства¹³¹». Именно в этом смысле произведения Гончаровой можно назвать материализацией святости. Монументальность и уверенность образов в её работах обусловлены мощными линиями и подавляющей всё вокруг царственной статике. Её художественный язык довольно сложен, и удивительно статичные изображения переданы нам решительными, динамичными и порывистыми линиями, которые напрочь лишены искусственности. Графичные иллюстрации из серии «Мистические образы войны», помимо основной сюжетной канвы, повествуют нам о безостановочном творческом поиске художницы, удивительных потоках энергии, которые требуют своего выражения. В то же время для ее линии характерна простота, она «...не идет в чувственность ... что говорит о высоком религиозном настрое...без материализма, поскольку изображает жизнь не реальную, но духовную и мистическую¹³²», - подобно тому, как Гончарова находит линейные решения в иконописи.

В произведениях художницы преобладают новозаветные сюжеты. Известно, что к Гончаровой не раз обращались с просьбами проиллюстрировать Священное Писание¹³³ (Сотворение Евы, Изгнание из рая

¹³⁰ Пospelов Г.Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. С. 124.

¹³¹ Цит. по Энгельштейн Л., Иванов А. История и повествование: образ и сюжет в Серебряном веке. С. 47.

¹³² ОР ГТГ. Ед. хр. 554. Запись Н. С. Гончаровой об иконе. [машинопись на фр. яз.]

¹³³ Толстой А.В. Иллюстрации Н. Гончаровой к «сказкам» Н. Кондрянской // Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Исследования и публикации. С. 156

и др.); заметен её интерес к репрезентации сакрального текста и вне определённых «заказов» (Благовещение, Рождество, Бегство в Египет, Венчание Богоматери). К сюжетам Ветхого Завета Гончарова обращалась в начале своего творческого пути и в трактовке сближала их с архаическими формами (Лот с дочерьми, или Соляные столпы, 1908). Наиболее часто она пишет образ Богоматери, который является центральным и наиболее почитаемым в православии. Образ Великой Матери содержат в себе и половецкие каменные бабы, которые художница коллекционировала наравне с иконами. Поэтому цвет лица и рук её Богоматери зачастую напоминает каменную или деревянную фактуру, при этом заметны отсылки к католическим изображениям и лубку. Так, Наталья Гончарова создаёт некий собирательный образ и облачает его в форму наиболее духовного религиозного изображения – Богородицы, которую она считала совершенной¹³⁴.

Несколько ориентальным передан образ Иисуса Христа в картинах «Троица» (1911), «Спас» (1910) и «Спас и Евангелисты» (1911). Интересна трактовка одеяния, бороды и усов на восточный манер, в то время как глаза святого изображены достаточно крупными. Добавлением разных условных черт человеческого облика художница обостряет его сходство с культовым персонажем, намекая на двойственность природы божественного образа. В дальнейшем интересно проследить изменения его изображения в графичном рисунке для Н. Гумилёва (1917) и в иллюстрации к поэме «Двенадцать» А. Блока (1920).

Помимо центральных библейских персонажей в произведениях Гончаровой фигурируют и изображения народных святых (Святая Великомученица Варвара, Флор и Лавр, Георгий Победоносец, Святые Борис и Глеб, Архистратиг Гавриил, Архангел Михаил, Великомученик Пантелеймон). Это связывает её работы с конкретным контекстом русской

¹³⁴ ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 845. Дневник Н. С. Гончаровой [1920-е]. [рукопись, фр. яз.]

деревни и вновь подтверждает попытку наиболее глубоко познать миропонимание и культуру её жителей. Все христианские образы святых, образы доброты и смирения выражены в сильной цельной форме, берущей своё начало в язычестве. Лишь однажды Гончарова пишет «Распятие» (1906) как выражение страдания и слабости на грани исчезновения жизни, однако и это произведение отличается насыщенностью колорита и решительностью линий, которые вместе создают выразительную материю живописного холста. Подобно храмовому искусству, её религиозные произведения всегда говорят о гармонии мира, что утверждается жизнеспособными формами, иллюстрирующими вечное содержание.

Религиозные изображения – сосуд, вмещающий в себя глубочайшее содержание, внутренний свет, который невозможно узреть без «посредников». Гончарова представляет разные вариации для передачи сакрального посредством живописного языка. Часть её картин тяготеет к обращению в своеобразную абстракцию, где цветовые пятна образуют ритм, а линии формируют их в затейливый орнамент. Это свойственно произведениям: «Спас» (1909 и 1910), «Венчание Богоматери», «Целитель Пантелеймон и Архангел Гавриил», «Архангел Михаил», «Рождество», «Святое семейство», «Ангелы, кидающие камни в город», все её лубочные работы, «Явление Иосифу», «Бегство в Египет» конца 1900-х, то же можно сказать и о изображениях в «Мистические образы войны» и эскизам к «Литургии» (1915), иллюстрации «Голова Христа» (1920) к поэме А. Блока, и картине «Архангел Михаил и Архангел Рафаил» (1930-е), где богатство цветовых сочетаний позволяет абстрагироваться от рассмотрения конкретных форм.

Однако тем же изображениям характерны монументальными формами, они поражают своей статичной храмовой мощью, цвета кажутся объёмными, и твёрдые мазки, которые словно вырываются в другое измерение к зрителю, буквально материализуют сакральные образы. В особенности это заметно в работах «Венчание Богоматери» (1905-1906), «Распятие» (1906), «Богоматерь на престоле с предстоящими» (1909), «Троица» (1910), «Старец с семьёю

звёздами» (1910), «Богоматерь с младенцем» (1911), «Евангелисты» (1911). Такой парадокс, соединение противоположностей, или соединение несоединимого, соответствует принципу религиозной иррациональности. Непознаваемость, неопиcуемость трансцендентность Бога позволяет продолжить поиск наиболее убедительного его выражения, однако в то же время, Бога можно увидеть везде – он как в образах, так и в фоне, орнаменте, формах и колорите произведений Гончаровой, живущих вне строгих рамок канона.

Заключение

Наталья Гончарова, создавая религиозные произведения, видела себя частью национальной художественной традиции, в центре которой всегда было религиозное искусство, обнаруживающее своё начало в древнерусской иконописи, храмовой архитектуре, церковных росписях и народном творчестве. Будучи в первую очередь живописцем, главной своей задачей она считала воспринимать и выражать окружающий мир со всей яркостью и разнообразностью¹³⁵. В связи с этим, в процессе своих поисков Наталья Сергеевна обратилась к религиозному искусству, художественные средства которого поражают своей глубиной, универсальностью и лаконичностью, во многом потому что они стремятся соответствовать их великому содержанию: «я придерживаюсь тех форм, которые соответствуют своему внутреннему содержанию....я признаю рассказ, иллюстрацию, живопись идейную, философскую, и могу отправляться от чего угодно, надо только всему этому дать живописную форму¹³⁶». Так, она видела религиозное, а оно же и национальное, и древнерусское искусство важнейшим источником вдохновения, во многом предвосхищающим достижения западных мастеров: «Когда я иду по пути Сезанна, мои вещи меня меньше удовлетворяют, чем то,

¹³⁵ Гончарова Н. Вступление к персональной выставке. М.: 1913.

¹³⁶ Там же.

что берет начало совсем в других вещах, как иконы, готика и прочее...Сезанн и иконы равноценны, но мои вещи, сделанные под влиянием Сезанна и икон, совсем не равноценны»¹³⁷.

Обращаясь к традиционным иконографическим типам и сюжетам, она исследует возможности художественного языка. Как в сакральных канонических изображениях, её картины, иллюстрации и миниатюры также светonosны, что достигается благодаря ярким и в то же время гармонизированным цветам. То же самое происходит и с формой: её выявляет не свет, а решительные линии контура, который играет роль формообразующего начала – цвета здесь накладываются внутрь, создавая остальные формы, и тем самым, повторяя иконописную технологию. Изображения Гончаровой монументально статичны, несколько тяжёлые фигуры передают нам столь же выразительно, как и иконы, главные религиозные принципы – увидеть во всём божественную красоту, поскольку каждая вещь несёт в себе божественный отпечаток, способный оживить и освятить грубую материю. Мастер, тем самым, не просто иллюстрирует священный текст, но творит, продолжая линию главного творца. Художница отступает от традиционного канона не ради придания религиозным изображениям актуальности или добавления нового смысла. Наоборот, решительность её художественного жеста, уверенность линий и цветовых пластов доказывают неизменность, вечную актуальность основного, божественного замысла. Искусство Гончаровой суть выражение её религиозного чувства, где границы религии расширяются посредством расширения границ канона.

В начале XX века художница не видит смысла создавать религиозные образы в такой же форме, как их привыкли видеть в древних иконах. Она категорически против стилизаторства и бездумного подражания: «борьба с Репиным и Бенуа уже смешно – футуристы, Сезанн – кажутся ей приторными

¹³⁷ Альбом Н.С. Гончаровой 1911 г. Цит. по Наталья Гончарова – Михаил Ларионов. Шедевры из парижского наследия. Живопись. М.: ГТГ. 1999. С. 32.

романтиками¹³⁸», - высказывался Ларионов об искусстве Гончаровой. Столь критическое отношение к таким академистам очевидно: профессиональные художники выполняли проекты росписи церквей (Васнецов, Нестеров), где трактовали иконографические образы в классическом академическом ключе, игнорируя средневековые традиции и подчиняя изображения «постпередвижническим» эстетическим представлениям и демонстрируя, с точки зрения Гончаровой, своё непонимание сущности сакрального изображения. Союзник пары художников А. Шевченко в манифесте, вышедшем в одном сборнике вместе с «Лучизмом» Ларионова, добавлял: «Стеллецкий – историзм – его вещи ничего не говорят нам о Византии, иконах, старой Руси – разрешение высоких идей домашним, дилетантским способом... тогда как иконы насквозь пропитаны Востоком и Византией, в то же время оставаясь вполне самобытными¹³⁹».

«Мои иконы, говорят, имеют другой облик, чем старинные. Русские, Византийские, Грузинские, самых первых веков, или самого последнего после Петровского времени. Что ни народ, что ни век – другое обличье¹⁴⁰», - рассуждала художница в ответ на критику. Важным здесь является чёткое осознание уникальности момента времени, бескрайних возможностей для собственного амбициозного творчества здесь и сейчас, что придаёт ей статус деятеля авангарда. Впрочем, в отличие от многих авангардистов, Гончарова обращается к древним искусствам как к истокам, «вбирает в себя всё самое ценное» и создаёт нечто новое, продолжая линию великого искусства. Сейчас новое время, которое требует своего нового выражения, и универсальный язык искусства способен выразить качественно новые вещи.

Она не претендует на роль художника-мессии, который был бы способен изменить мир или просветить народные массы. В своём религиозном

¹³⁸ Цит. по. Полушин В. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. С. 84.

¹³⁹ Ларионов М. и др. Об искусстве / М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Шевченко // Шевченко А. Принципы кубизма и других течений живописи все времён и народов. С. 57.

¹⁴⁰ Альбом Н.С. Гончаровой 1911 г. Цит. по Лора Энгелстейн. Новые женщины России // Амазонки авангарда. С. 309.

искусстве Наталья Гончарова стремится быть этим народом, прочувствовать величайшую энергию его творчества, «духовного деланья», и поэтому она с головой погружается в труд, ощущая себя на своём месте – трудясь над делом, уготованным ей божественным провидением. Подобное осознание предопределённости свойственно и крестьянам, для которых труд есть основное состояние жизни. Её сильные решительные линии и формы, берущие начало в языческой культуре, на своём языке органично выражают образы доброты и смирения иконографических типов. Тяжесть и грубость фигур, красочность простых узоров, примитивно-наивные картинки, переданные Гончаровой в своих произведениях, передают дух народа, для которого желание украшать играло важную роль как при организации пространства быта, так и в собственном мировосприятии, поскольку красивое – и есть божественное, обращение из тяжёлой жизни в мир создателя. Отсюда и её религиозное отношение к своему творчеству – каждодневному и тяжёлому труду.

В письме конца 1940-х Наталья Сергеевна пишет г-же Кейне, где благодарит собеседницу за отправленный ей из Америки каталог современной живописи и рассуждает о творчестве Генри Мура, которого называет «современным богоискателем»¹⁴¹. Она высоко оценивает то, что художник старается решить задачу, «одну из основных в нашей современности» – о сущности человека и его положения «в не им созданном мире – и его отношении к той силе, которая породила «камни, воду, движения планет, и растительный и животный мир, и его, человека, который является частью этого животного мира»¹⁴². В то же время все эти составляющие мира являются продолжением той первоначальной силы, которая их создала. «Это то же искание соотношений Бога – силы – творца с человеком – стремлению

¹⁴¹ ОР ГТГ. Ед. хр. 753. Письмо Н. С. Гончаровой М. Кейне – Лопуховой. С. 3.

¹⁴² Там же. С. 4.

материалистически почти осязанием найти их соотношения с душой, мыслью, сознанием...»¹⁴³

Рассуждения показывают, что на фоне устойчивых христианских представлений о мире она активно ищет разрешения проблем художественного и божественного выражения вне конфессиональных представлений. В рассуждениях о русской церкви она пишет: «стоит помнить, что над всеми Ангелами и Святыми, и верующими есть Бог – Творец Вездесущий¹⁴⁴». По ее мнению, именно живописные росписи подчёркивают ощущение вездесущности Бога. Её творчество воплощает некое архаическое восприятие и говорит зрителю: всё в этом мире находится на своём месте – настолько каждая деталь «укоренилась» в её полотнах, и мир, и человек здесь прекрасны – нужно узреть их божественную красоту, ведь всё создано по образу и подобию, универсум предстаёт величайшей гармонией, и человеку остаётся трудиться и познавать эту жизнь и возможности её выражения. Художница осознаёт: невозможно прийти к однозначному ответу в поисках и выражении Бога, однако максимально приблизиться к нему можно в самом движении непрерывного поиска, труда, творчества, созидания и создания форм.

Данная работа лишь определяет масштаб затрагиваемой проблемы – представляет краткий обзор религиозного искусства Натальи Гончаровой и предвещает дальнейшее исследование её художественного выражения религиозного смысла и образа. Безусловно, каждое произведение, отсылающее к сакральному образу, требует более подробного анализа с учётом искусствоведческих и культурологических аспектов. Особый интерес представляет рассмотрение каждого иконографического типа в творчестве художницы, а также исследование изменения их трактовки с течением времени. Помимо этого, в дальнейшем хотелось бы акцентировать внимание на её картинах «еврейского цикла» и на сопоставлении её религиозных работ

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ ОР ГТГ. Ед. хр. 245. Заметки Н. С. Гончаровой о постановке о церкви, без даты. [рукопись]

с произведениями современников, которые оказали определённое влияние на развитие живописного языка и формирование философских взглядов художницы. При этом стоит отметить, что наряду с остальными художниками-новаторами начала XX века, которые по-разному обращались к теме поиска Абсолюта, универсального и божественного, искусство Натальи Гончаровой отличается особой близостью к религиозно-церковной теме, что позволяет обозначить ещё более широкий спектр вопросов для изучения.

Библиография

1. Андриющенко В. А. О некоторых аспектах влияния народной иконы на искусство русского авангарда. URL: <http://www.scienceforum.ru/2013/124/2325> (дата обращения 04.05.16)
2. Баснер Е. Наталья Гончарова и Илья Зданевич о происхождении всѣчества // Искусство авангарда. Язык мирового общения. Материалы международной конференции. Уфа, 10-11 декабря 1993. С. 143 - 151.
3. Баснер Е. Наталия Гончарова: о сознательной «непростоте» // Амазонки авангарда. С. 65 - 72.
4. Баснер Е. Самый богатый красками художник» // Наталия Гончарова. Годы в России. Альманах. СПб.: Palace Editions. 2002. С. 9 - 17.
5. Баснер Е., Илюхина Е. Каталог выставки «Наталия Гончарова. Годы в России». СПб.: Palace editions. Государственный русский музей, 2002. - 342 с.
6. Бернштейн Д.К. Татлин?! Гончарова?! Ле Дантю? (об одном загадочном лубочном опыте лубочного классического авангарда) // Мир народной картинки. С.355 - 367.
7. Библия / Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М. 1988. 1075 с.
8. Боулт Дж. Э. Амазонки авангарда // Амазонки авангарда. А. Экстер, Н. Гончарова, Л. Попова, О. Розанова, В. Степанова, Н. Удальцова. Выставка 1999 – 2000. Гос. Третьяковская галерея, под. Ред. Дж. Э. Боулта. М.: Галарт, 2001. С. 18- 23.
9. Булкин В. А. Современная икона. Материалы круглого стола.: СПб, 2001. – 45 с.
10. Бычков В. Древнерусская эстетика. СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Патриаршее подворье храма-домового мц. Татианы при МГУ, 2012. – 832 с., ил.

11. Бычков В.В. Икона и русский авангард начала XX века. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov/_Ikona.php (дата обращения 14.04.15)
12. Вакар И. А. «Гончарова, это слово тогда звучало победой». О выставке Наталии Гончаровой в Третьяковской галерее. URL: <http://www.tgm.ru/articles/1-2014-42/o-vystavke-natalii-goncharovoi> (дата обращения 29.03.16)
13. Вакар И. Каталог выставки «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом» // Государственная Третьяковская Галерея. М., 2013. – 440 с., ил.
14. Вакар И.А. Наталия Гончарова между Востоком и Западом // Наталия Гончарова между Востоком и Западом. М., 2013. С. 84 - 89.
15. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. Искусство, 1986. – 234 с.
16. Власов В.Г. Искусство России в пространстве Евразии. Идея и образ в искусстве Древней Руси. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2012. – 416 с., ил.
17. Воронина Т. А. О бытовании лубочных картинок в русской народной среде в XIX веке // Мир народной картинки. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 193 - 215.
18. Гаврюшин Н. К. «Капризные иконы» Натальи Гончаровой и религиозные портреты Павла Корина. URL: <http://www.bogoslov.ru/text/4235609.html> (дата обращения 28.04.16)
19. Гаухман Ю. Учитель и ученица. Судьба Александры Прегель / Письма Н.С.Гончаровой и М.Ф.Ларионова // Наше наследие. 2001. №57. С. 43 – 49.
20. Гончарова Н. С. Альбом 1911 г. // Наталья Гончарова – Михаил Ларионов. Шедевры из парижского наследия. Живопись. М.: ГТГ. 1999. С. 32 - 42.
21. Гончарова Н. С. Вступление к персональной выставке. М.: 1913.

22. Гончарова Н. С. Выставка картин. (1900 - 1913). Каталог. СПб.: Худож. Бюро Н. Добычиной. 1914. – 39 с., 15 ил.
23. Гончарова Н. С. Выступление на диспуте «Бубнового валета» // Амазонки авангарда: А. Экстер, Н. Гончарова, Л. Попова, О. Розанова, В. Степанова, Н. Удальцова. Выставка 1999 – 2000. Гос. Третьяковская галерея, под. Ред. Дж. Э. Боулта. М.: Галарт, 2001. С. С. 182 - 183.
24. Гончарова Н. С. Мистические образы войны. Альбом. М.: В. Н. Кашин. 1914. 14 литогр.
25. Гончарова Н. С. Письмо в редакцию газеты «Против течения» // Амазонки авангарда. М.: Галарт, 2001. С. 188 - 189.
26. Гурьянова Н. Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств. № 12. С. 63 – 88.
27. Дуглас Ш. О шести русских авангардистках (и не только о них) // Амазонки авангарда. М.: Галарт, 2001. С. 147 - 161.
28. Зорина А. А. Византийское наследие в искусстве Средневековой Руси / Отечественная историография второй половины XIX – начала XX веков.: Казань, Издательство Казанского университета. 2005. – 254 с.
29. Зданевич И. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М.: Мюнстер, 1913. – 78 с., ил.
30. Илюхина Е. Вилла Сергея Кусевицкого: История одного заказа // Третьяковская галерея. 2014 № 1. С. 72 – 81.
31. Кандинский В. О духовном в искусстве. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=150067> (дата обращения 08.05.16)
32. [Каталог] / Худож. бюро Н.Е. Добычиной. Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900-1913. СПб: типо-лит. "Якорь", 1914. - 39 с.: ил.
33. Колузаков С. Церковь Святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. 2014. № 1. С. 58 - 73.

34. Красилин М.М. Иконопись и декоративно-прикладное искусство. Русская икона в XVIII — начале XX веков. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=75 (дата обращения: 03.04.17)
35. Курсанов А.В. Русский авангард. 1907-1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1-2. Боевое десятилетие. - М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 784 с.
36. Лазарев В. Н. Русская иконопись-от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1983. Т. 1. – 152 с.
37. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись XI – XV веков. М.: Искусство, 2000. – 645 с.
38. Ларионов М. и др. Об искусстве / М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Шевченко. Л.: Ленинград-галерея, 1989. – 79 с.
39. Луканова А. Г. Гончарова рисует Евангелие // Михаил Ларионов. Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Русская галерея, №1, 1999. С. 52 – 59.
40. Луканова А. Г. Коллекционерские пристрастия Ларионова и Гончаровой // Русское искусство. №1. 2007. С. 72 – 74.
41. Луканова А. Г. Наталии Гончаровой «Святое ремесло» // Юный художник. 2014. №1. С.12.
42. Луканова А. Г. О выставке живописи Ларионова и Гончаровой в Третьяковской галерее // Н.С.Гончарова и М.Ф.Ларионов: исследования и публикации. М.: Наука, 2001. С. 113 - 125.
43. Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство. Мировая война в примитивистской живописи Натальи Гончаровой // Н.С.Гончарова и М.Ф.Ларионов: исследования и публикации. М.: Наука, 2001. С. 31 - 46.
44. Овсянникова Е. Б. Материалы архива Н. Д. Виноградова // Н.С.Гончарова и М.Ф.Ларионов: исследования и публикации. М.: Наука, 2001. С.82 - 93.
45. Полушин В. Л. Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. М.: Молодая гвардия, 2016. – 522 с., ил.

46. Пospelов Г. Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. – 284 с.
47. Пospelов Г. Г. Ранняя Гончарова и Гоген // Третьяковская галерея. 2014. № 1. С. 26 – 39.
48. Прегель А. Н. Гончарова Н. С., Ларионов М. Ф. // Наше наследие. 2001. № 57. С. 123 - 127.
49. Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. СПб.: Тропа Троянова, 2002. 342 с., ил.
50. Сарабьянов Д. Несколько слов о Наталье Гончаровой // Прометей, 1969. № 7. С. 201 - 203.
51. Толстой А.В. Иллюстрации Н. Гончаровой к «сказкам» Н. Кондрянской // Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Исследования и публикации. С. 156 – 164.
52. Тугенхольд Я. Ещё о Гончаровой // Аполлон. 1913. №9. С.84 - 86.
53. Цветаева М. Наталья Гончарова. Жизнь и творчество. URL: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/prose/gonchar.html> (дата обращения 13.04.17)
54. Шарп Дж. А. К проблеме безобразного в искусстве Натальи Гончаровой // Н.С.Гончарова и М.Ф.Ларионов: исследования и публикации. М.: Наука, 2001. С. 46 - 53.
55. Шевеленко И. " Открытие" древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов //Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. – 2006. С. 259 - 264.
56. Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард. //Новое литературное обозрение, 2013. №. 6. С. 148-179.
57. Шевченко А. В. Нео-примитивизм //Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Тип, 1913. С. 54 – 67.

58. Энгельштейн Л. Новые женщины России // Амазонки авангарда. М.: Галарт, 2001. С. 309 - 312.
59. Энгельштейн Л., Иванов А. История и повествование: образ и сюжет в Серебряном веке // НЛЮ, 2004. № 65. С. 43.
60. Chamot M. Natalia Goncharova. Stage designs and paintings. Oresko Books Limited, 1979. 104 pp.
61. Kermfert B, Chilova A. Natalia Goncharova. Between Russian Tradition and European Modernism. Exhibition 2009 – 2010; Russelsheim, Lubek, Erfurt. Ostfildern.: HATJE CANTZ, 2009. 168 pp.
62. L'archimandrite Seraphin Rodionov. Souvenirs et visages spirituels / Loguine T. (ed.). Gontcharova et Larionov. P. 219 - 221.
63. Loguine T. (ed.). Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Près. Paris.: Klincksieck. 1971. 223 pp.
64. Parton A. Goncharova: the art and design of Natalia Goncharova. Antique Collectors' Club, 2010. 496 pp.
65. Popova V. A Nathalie Gontcharova / Loguine T. (ed.). Gontcharova et Larionov. P. 158 - 159.

Список архивных источников Государственной Третьяковской
Галереи. Фонд Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова

1. ОР ГТГ. Ф. 180 Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова. Ед. хр. 12. Дневник Н. С. Гончаровой [1917-18]. [рукопись]
2. ОР ГТГ. Ед. хр. 45. Заметки Н. С. Гончаровой о постановке «Свадебка» и «Литургия» на 23 листах, без даты. [рукопись]
3. ОР ГТГ. Ед. хр. 67. Тетрадь Н. С. Гончаровой [1930-е]. [рукопись]
4. ОР ГТГ. Ед. хр. 127. Записка Н. С. Гончаровой. [рукопись]
5. ОР ГТГ. Ед. хр. 132. Дневник Н. С. Гончаровой. [1930-е].
6. ОР ГТГ. Ед. хр. 164. Заметки Н. С. Гончаровой, без даты. [рукопись]. – 35 с.

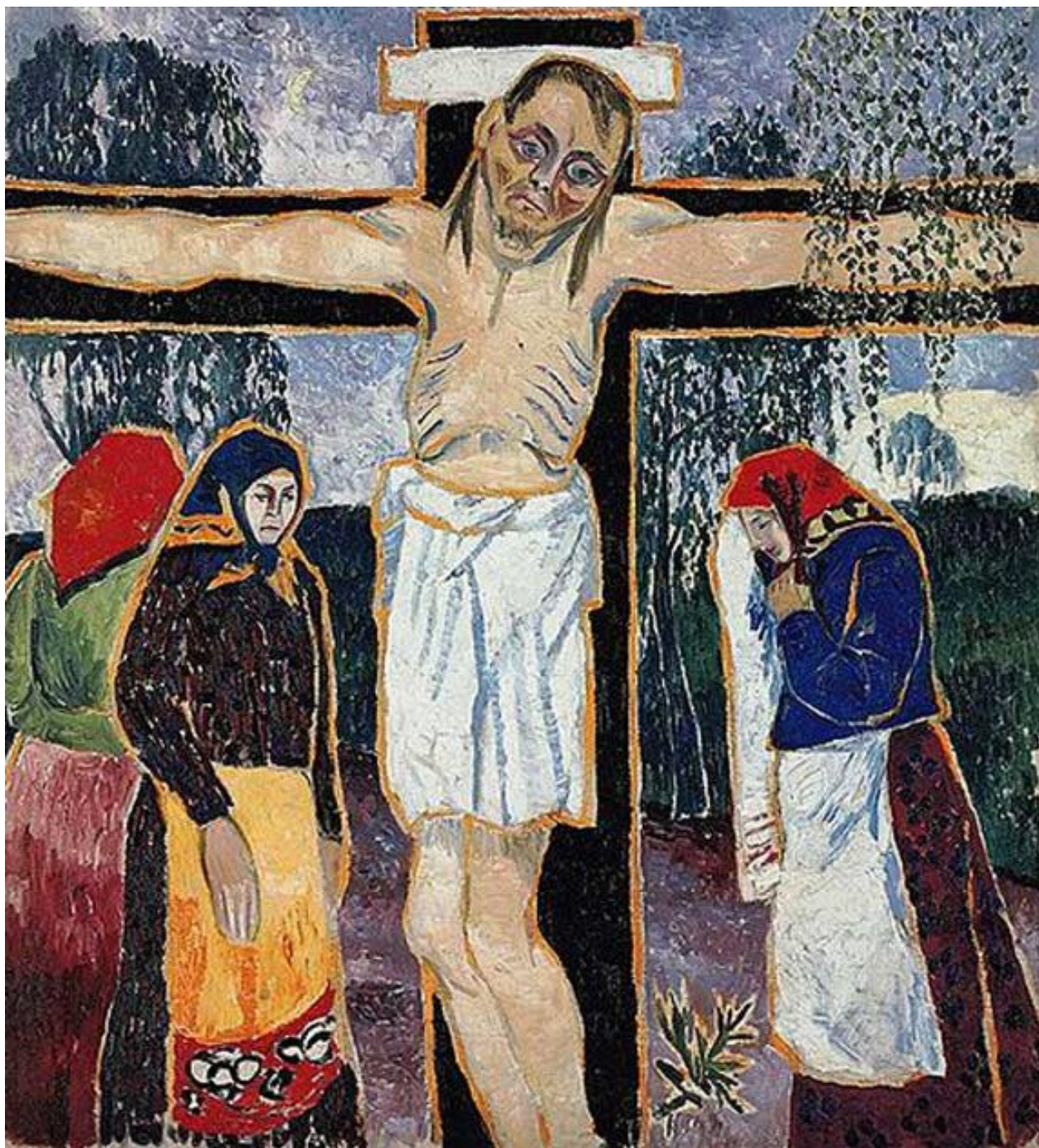
7. ОР ГТГ. Ед. хр. 230. Дневник Н. С. Гончаровой. [рукопись]
8. ОР ГТГ. Ед. хр. 245. Заметки Н. С. Гончаровой о постановке о церкви, без даты. [рукопись]
9. ОР ГТГ. Ед. хр. 380. Блокнот с зарисовками Н. С. Гончаровой [1940-е]. [рукопись]
10. ОР ГТГ. Ед. хр. 385. Блокнот с зарисовками Н. С. Гончаровой [1930-е]. [рукопись]
11. ОР ГТГ. Ед. хр. 388. Заметка Н. С. Гончаровой о православной и византийской иконе. [рукопись]
12. ОР ГТГ. Ед. хр. 414. Дневник Н. С. Гончаровой «...Есть в мире две правды». [рукопись]. – 64 с.
13. ОР ГТГ. Ед. хр. 412. Тетрадь Н. С. Гончаровой [1910-е]. [рукопись]
14. ОР ГТГ. Ед. хр. 554. Запись Н. С. Гончаровой об иконе. [машинопись на фр. яз.]
15. ОР ГТГ. Ед. хр. 558. Запись Н. С. Гончаровой о религиозном искусстве. [машинопись на фр. яз.]
16. ОР ГТГ. Ед. хр. 673. Дневник Н. С. Гончаровой [1930-е], [рукопись, карандаш]
17. ОР ГТГ. Ед. хр. 753. Письмо Н. С. Гончаровой М. Кейне – Лопуховой.
18. ОР ГТГ. Ед. хр. 845. Дневник Н. С. Гончаровой [1920-е]. [рукопись, фр. яз.]

Список иллюстраций

1. Распятие, 1906
2. Богоматерь с сосульками, 1906
3. Соляные столпы, или Лот с дочерьми. 1908
4. Богоматерь на престоле с предстоящими, 1909
5. Троица, 1910
6. Венчание Богоматери, 1910
7. Целитель Пантелеймон с Архангелом Гавриилом (триптих)
8. Старец с семью звёздами (апокалипсис), 1911
9. В церкви (женщина в голубом), 1910
10. Архангел Михаил, 1910
11. Спас и Евангелисты, 1910 – 1911
12. Спас, 1910
13. Рождество, 1910-1911
14. Святое семейство, начало 1910-х
15. Создание Евы, 1910-е
16. Изгнание из рая, 1910 –е
17. Ангелы, кидающие камни в город (из полиптиха «Жатва»), 1911
18. Богородица с Младенцем, 1911
19. Евангелисты, 1911
20. Богородица (с орнаментом) 1911
21. Архиерей, 1911
22. Благовещение, 1911
23. Календарь. 4 сезона. Пасха, 1912
24. Святая Великомученица Варвара, 1912-13
25. Житие святых великомучеников Флора и Лавра, 1910-е
26. Явление Иосифу, 1910-е, частная коллекция, Нью Йорк
27. Бегство в Египет, 1912-1913
28. Битва ангелов с аэропланами. Мистические образы войны, 1914

29. Святой Георгий Победоносец, Мистические образы войны, 1914
30. Александр Невский, Мистические образы войны, 1914
31. Братская Могила, Мистические образы войны, 1914
32. Архистратиг Михаил, Мистические образы войны, 1914
33. Видение (явление Богоматери с Младенцем войску). Мистические образы войны, 1914
34. Эскизы росписей храма в Кугурештах, 1915
35. Декорации и костюмы к постановке балета «Литургия», 1915
36. Эскиз костюма «Святой Андрей», 1915
37. Эскиз костюма Богоматери к постановке балета «Литургия», 1915
38. Эскиз костюма Апостола к постановке балета «Литургия», 1915
39. Эскиз костюма «Херувим» к постановке балета «Литургия», 1916
40. Иллюстрация «Спас» с дарственной надписью Н. Гумилёву, 1917
41. Голова Христа. К переводу Блока «Двенадцать» на английский и французский языки, 1920
42. Архангел Михаил и Архангел Рафаил, 1930-е

Иллюстрации



Ил. 1. Распятие, 1906

URL:http://www.artterritory.com/ru/teksti/recenzii/2971-vsemirnoe_vsjochestvo/ (дата обращения 14.05.16)



Ил. 2. Богоматерь с сосульками, 1906

Баснер Е., Илюхина Е. Наталия Гончарова. Годы в России. - СПб.: Palace editions. Государственный русский музей, 2002



Ил. 3. Соляные столпы, или Лот с дочерьми. 1908

URL: <http://www.avangardism.ru/goncharova-urojai.html> (дата обращения 14.05.16)



Ил. 4. Богоматерь на престоле с предстоящими, 1909

Баснер Е., Илюхина Е. Наталия Гончарова. Годы в России. - СПб.: Palace editions.
Государственный русский музей, 2002



Ил. 5. Троица, 1910

URL: <http://www.avangardism.ru/goncharova-urojai.html> (дата обращения 14.05.16)



Ил. 6. Венчание Богоматери, 1910

URL:http://www.artterritory.com/ru/teksti/recenzii/2971-vsemirnoe_vsjochestvo/ (дата обращения 14.05.16)



Ил. 7. Целитель Пантелеймон с Архангелом Гавриилом (триптих), 1910

Баснер Е., Илюхина Е. Наталия Гончарова. Годы в России. - СПб.: Palace editions. Государственный русский музей, 2002



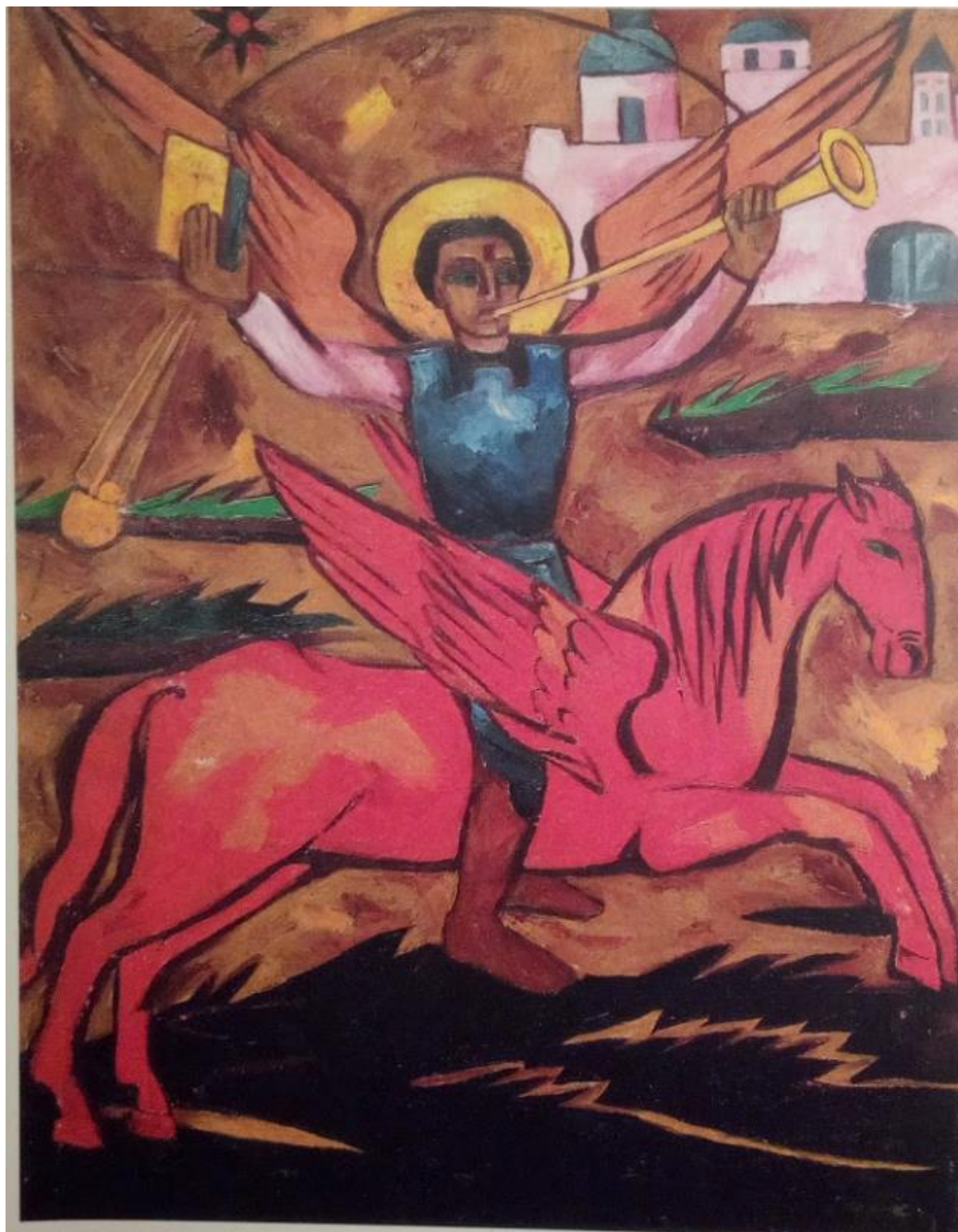
Ил. 8. Старец с семью звёздами (апокалипсис), 1910-1911

URL: <http://www.avangardism.ru/goncharova-urojai.html> (дата обращения 14.05.16)



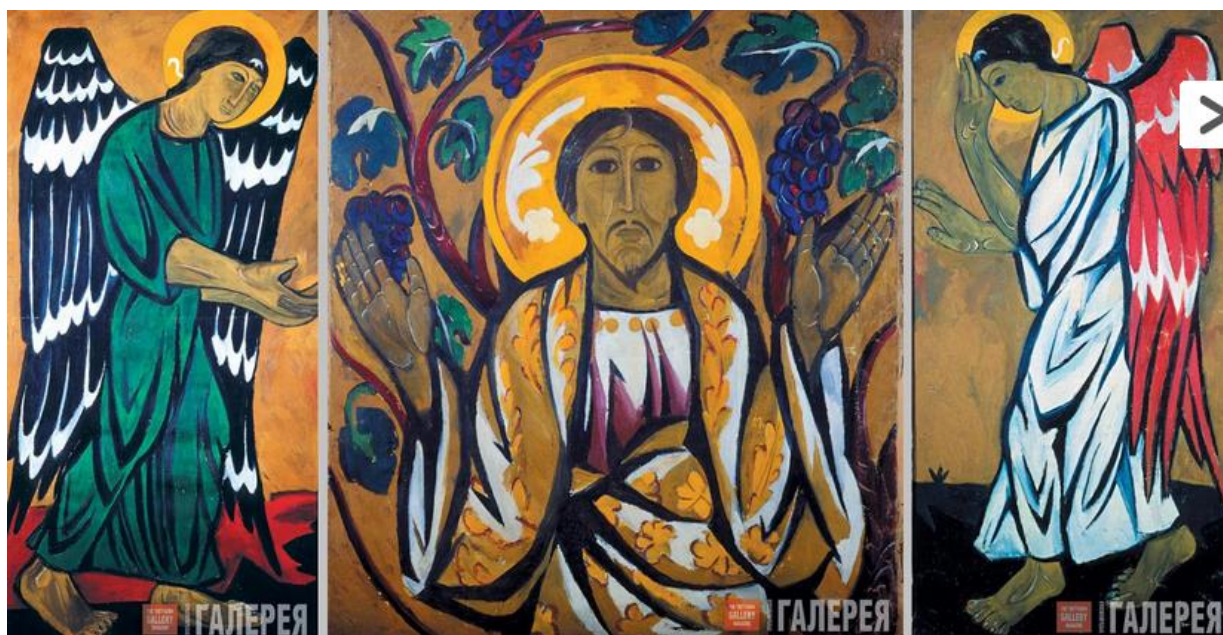
Ил. 9. В церкви (женщина в голубом). Частное собрание. Париж, 1910

Chamot M. Natalia Goncharova. Stage designs and paintings. Oresko Books Limited, 1979.



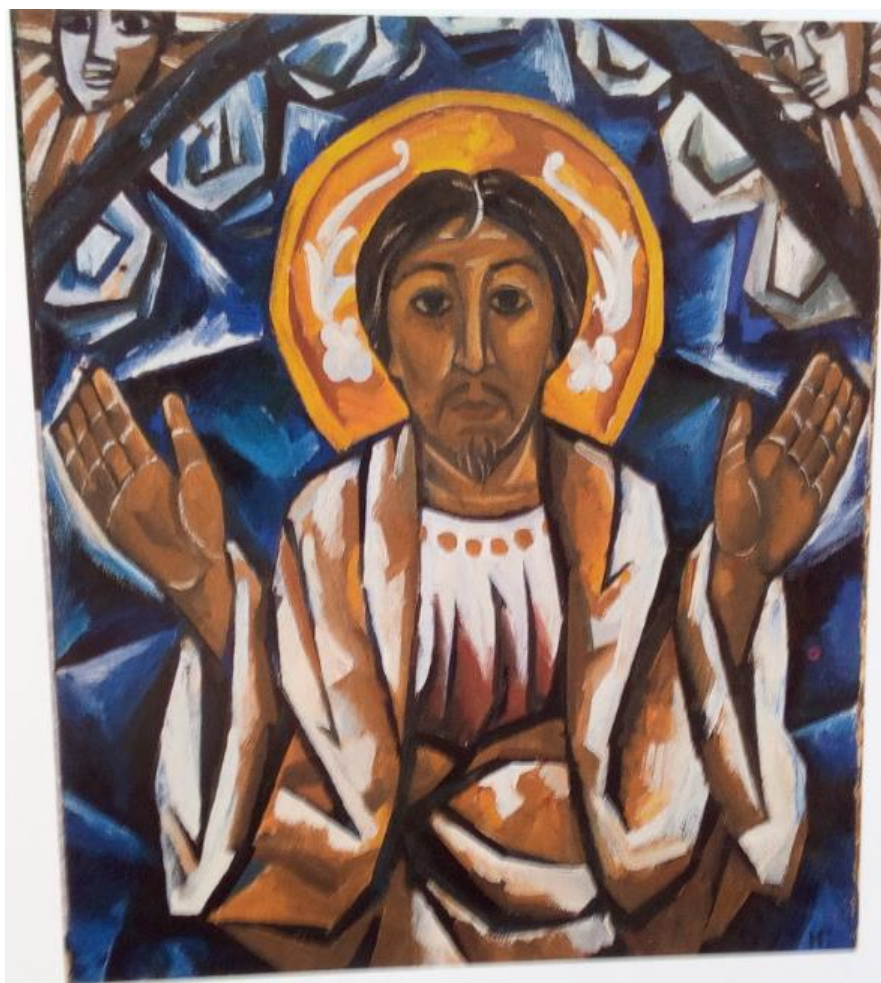
Ил. 10. Архангел Михаил, 1910

Из электронной выставки в Третьяковской Галерее, 2013. URL:
<http://vtbrussia.ru/culture/gtg/goncharova/virtual/tour.html> (дата обращения 03.05.16)



Ил. 11. Спас и Евангелисты, 1910 – 1911

Из электронной выставки в Третьяковской Галерее, 2013. URL:
<http://vtbrussia.ru/culture/gtg/goncharova/virtual/tour.html> (дата обращения 03.05.16)



Ил. 12. Спас, 1910. Частная коллекция.

Parton A. Goncharova: the art and design of Natalia Goncharova. Antique Collectors' Club, 2010



Ил. 13. Рождество, 1910-1911. Частная коллекция.

Parton A. Goncharova: the art and design of Natalia Goncharova. Antique Collectors' Club, 2010



Ил. 14. Святое семейство, начало 1910-х

Баснер Е., Илюхина Е. Наталия Гончарова. Годы в России. - СПб.: Palace editions.
Государственный русский музей, 2002



The Creation of Eve. Early 1910s
Cat. 214



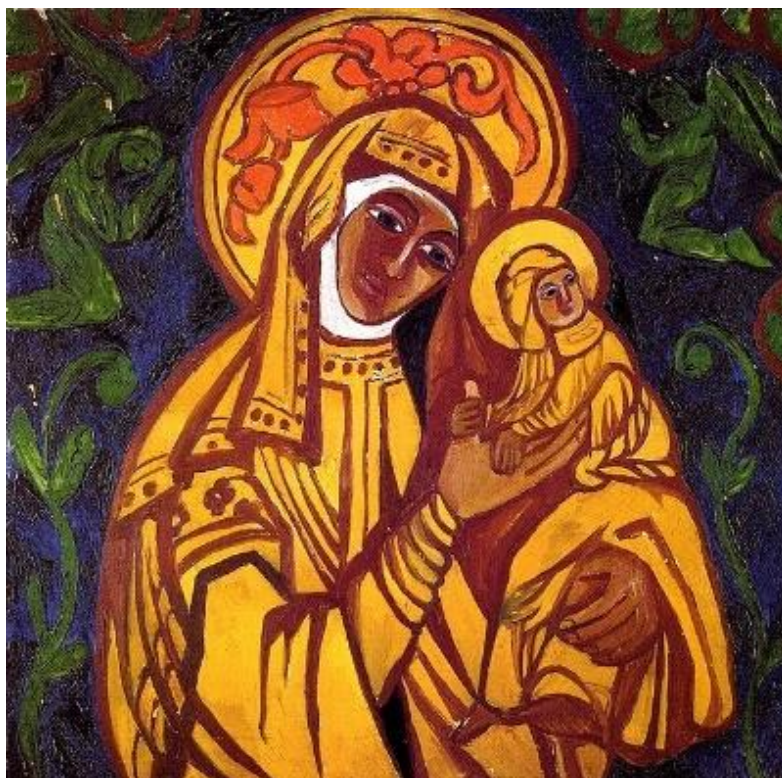
Ил. 15, 16. Создание Евы, Изгнание из рая, 1910-е

Баснер Е., Илюхина Е. Наталия Гончарова. Годы в России. - СПб.: Palace editions.
Государственный русский музей, 2002



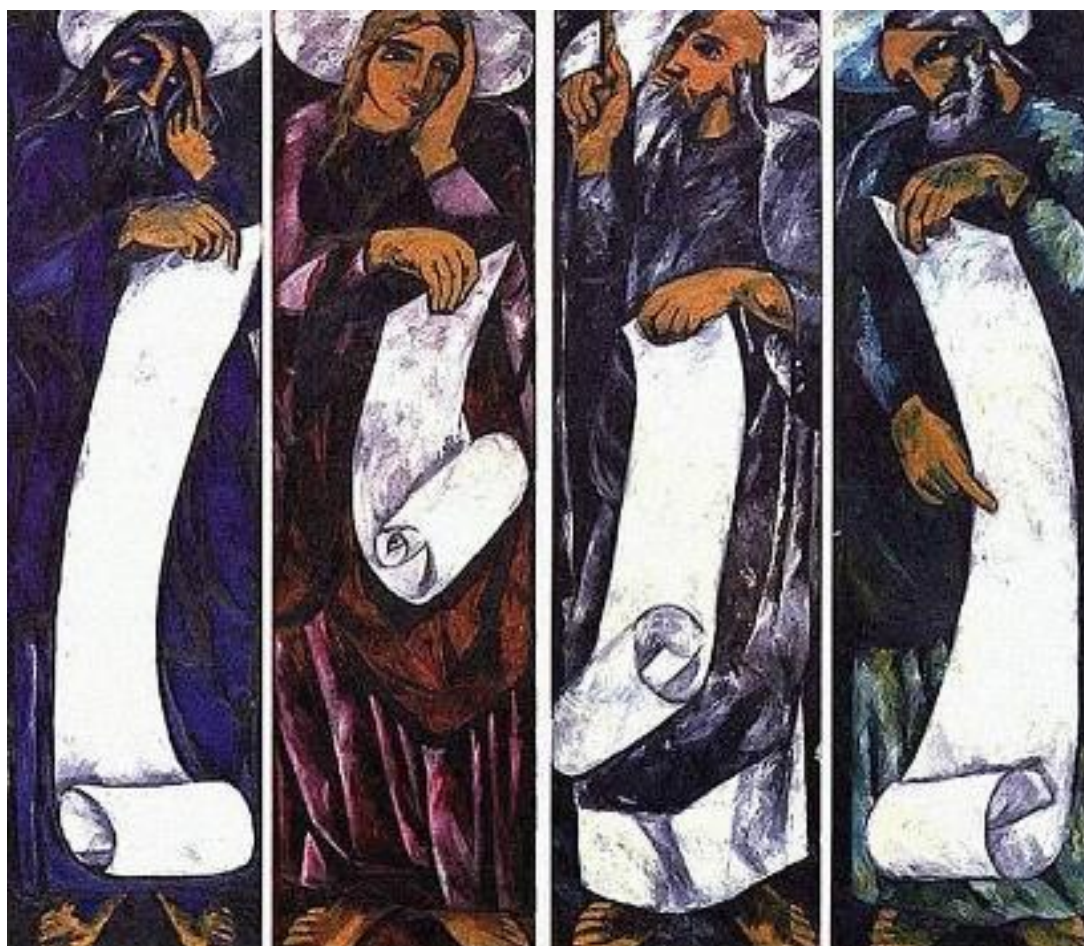
Ил. 17. Ангелы, кидающие камни в город (из полиптиха «Жатва»), 1911

Баснер Е., Илюхина Е. Наталия Гончарова. Годы в России. - СПб.: Palace editions.
Государственный русский музей, 2002



Ил. 18. Богородица с младенцем, 1911

URL: <http://www.avangardism.ru/goncharova-urojai.html> (дата обращения 14.05.16)



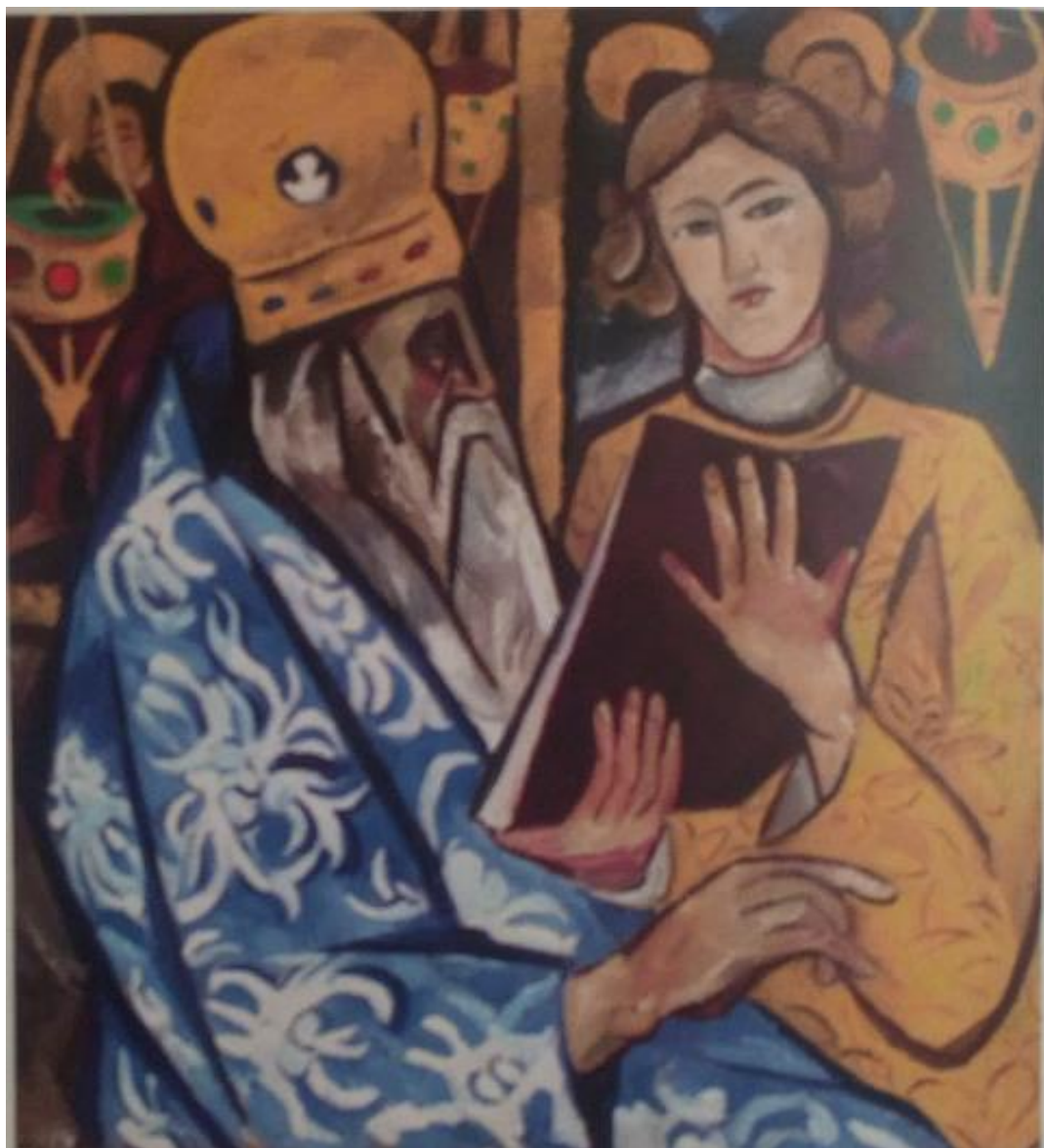
Ил. 19. Евангелисты, 1911

URL: <http://www.avangardism.ru/goncharova-urojai.html> (дата обращения 14.05.16)



Ил. 20. Триптих Богородица, 1911

Триптих «Спас» и «Евангелисты», 1910-1911. (из электронной выставки в Третьяковской Галерее, 2013) <http://vtbrussia.ru/culture/gtg/goncharova/virtual/tour.html> (дата обращения 03.05.16)



Ил. 21. Архиерей, 1911

Баснер Е., Илюхина Е. Наталия Гончарова. Годы в России. - СПб.: Palace editions.
Государственный русский музей, 2002



Ил. 22. Благовещение. Частное собрание, 1911

Kermfert B, Chilova A. Natalia Goncharova. Between Russian Tradition and European Modernism. Exhibition 2009 – 2010; Russelsheim, Lubek, Erfurt. Ostfildern.: HATJE CANTZ, 2009.



Ил. 23. Календарь. 4 сезона. Пасха, 1912

Вакар И. Каталог выставки «Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом» // Государственная Третьяковская Галерея. М., 2013



Ил. 24. Святая Великомученица Варвара, 1912-13

Вакар И. Каталог выставки «Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом» // Государственная Третьяковская Галерея. М., 2013



Ил. 25. Житие святых великомучеников Флора и Лавра, 1910-е

Вакар И. Каталог выставки «Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом» // Государственная Третьяковская Галерея. М., 2013



Ил. 26. Явление Иосифу, 1910, частная коллекция, Нью Йорк

Parton A. Goncharova: the art and design of Natalia Goncharova. Antique Collectors' Club, 2010



Ил. 27. Бегство в Египет, 1911

Parton A. Goncharova: the art and design of Natalia Goncharova. Antique Collectors' Club, 2010



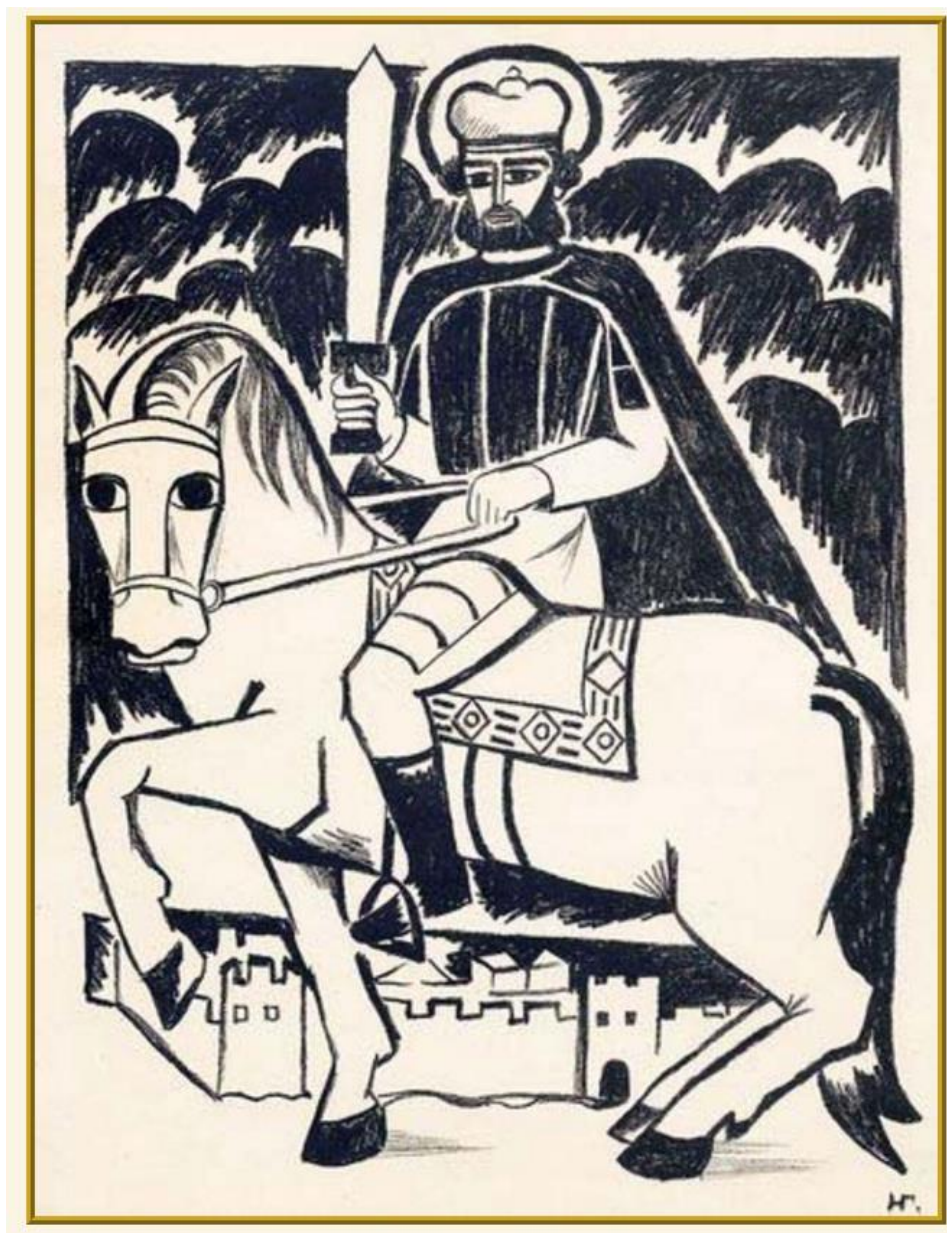
Ил. 28. Битва ангелов с аэропланами. Мистические образы войны, 1914

Гончарова Н. С. Мистические образы войны. Альбом. М.: В. Н. Кашин. 1914. 14 литогр.



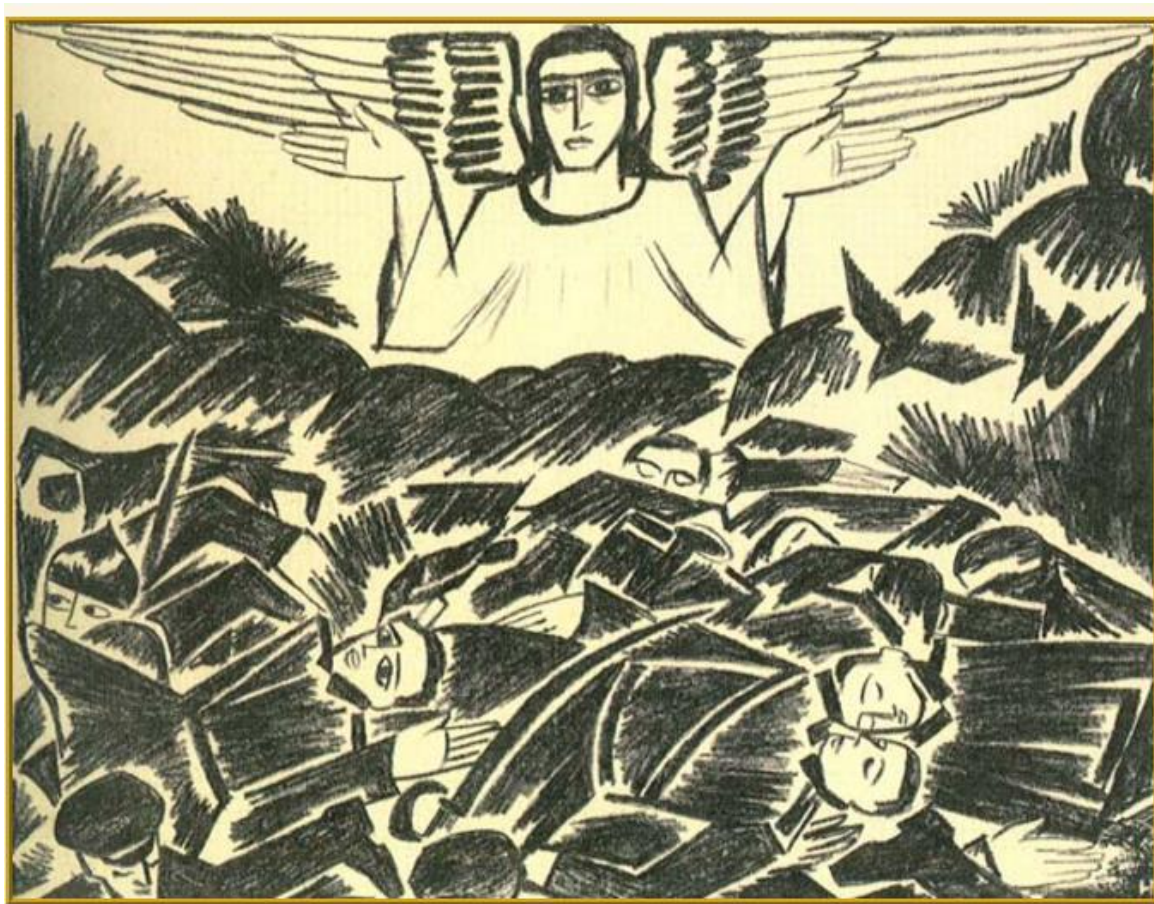
Ил. 29. Святой Георгий Победоносец, Мистические образы войны, 1914

Гончарова Н. С. Мистические образы войны. Альбом. М.: В. Н. Кашин. 1914. 14 литогр.



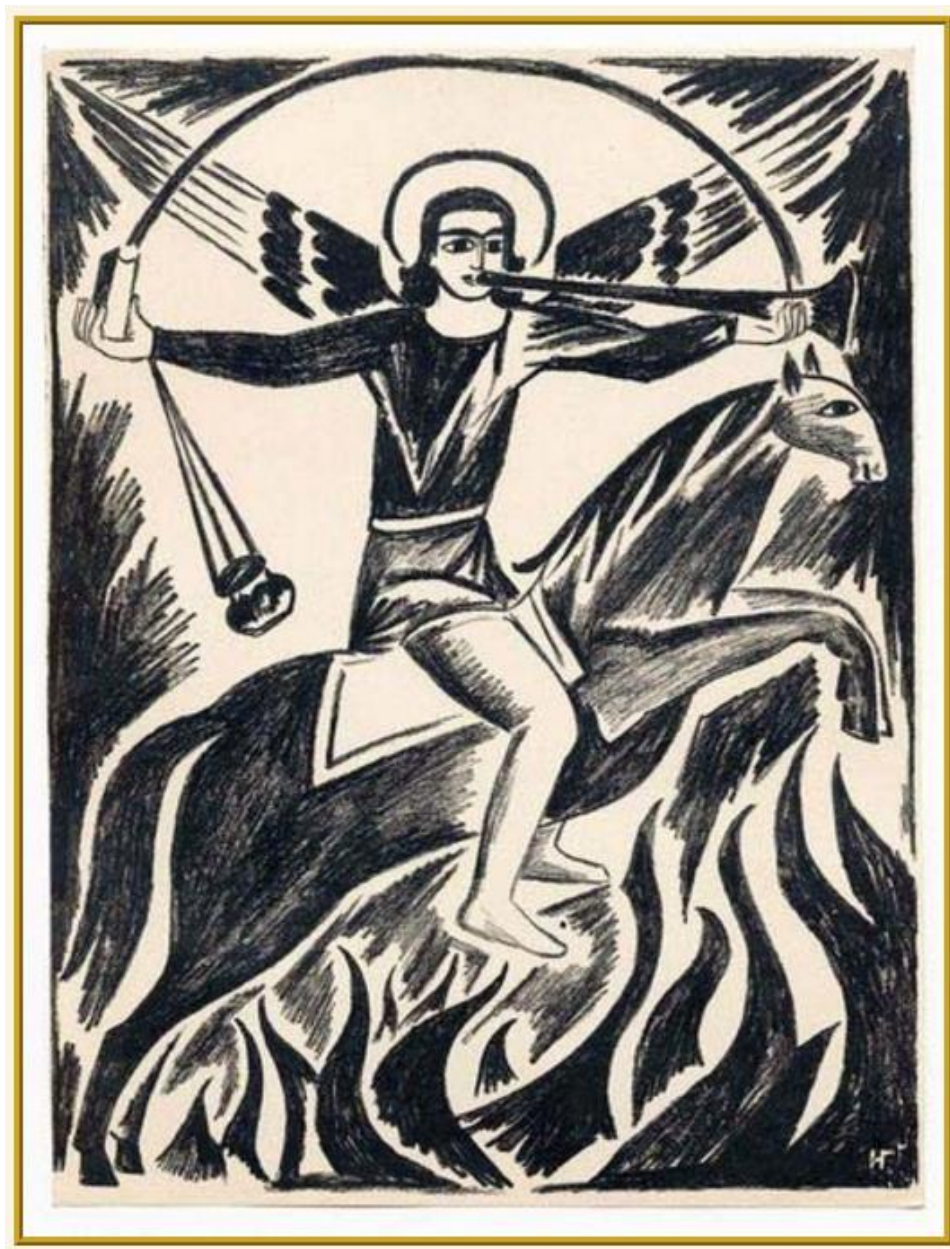
Ил. 30. Александр Невский, Мистические образы войны, 1914

Гончарова Н. С. Мистические образы войны. Альбом. М.: В. Н. Кашин. 1914. 14 литогр.



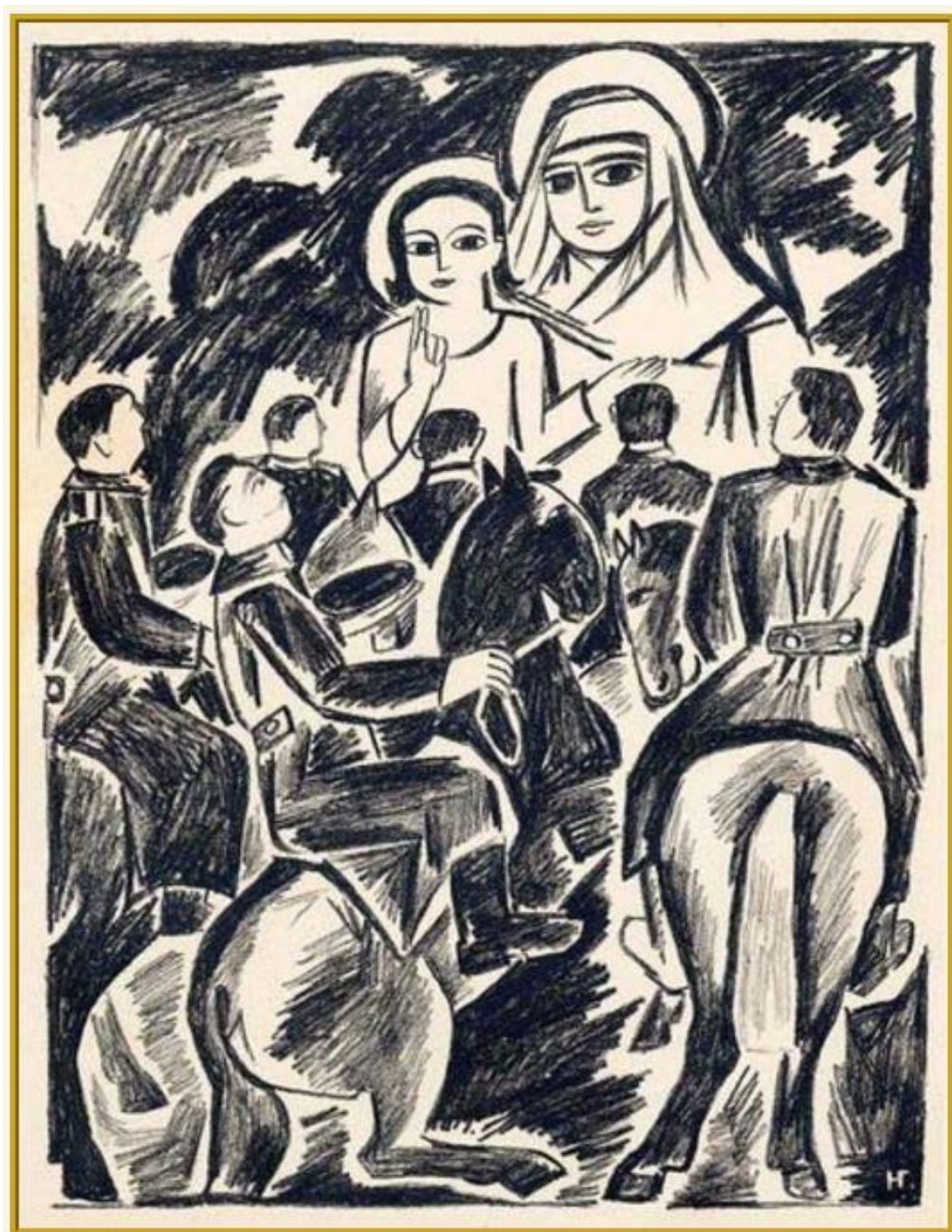
Ил. 31. Братская Могила, Мистические образы войны, 1914

Гончарова Н. С. Мистические образы войны. Альбом. М.: В. Н. Кашин. 1914. 14 литогр.



Ил. 32. Архистратиг Михаил, Мистические образы войны, 1914

Гончарова Н. С. Мистические образы войны. Альбом. М.: В. Н. Кашин. 1914. 14 литогр.



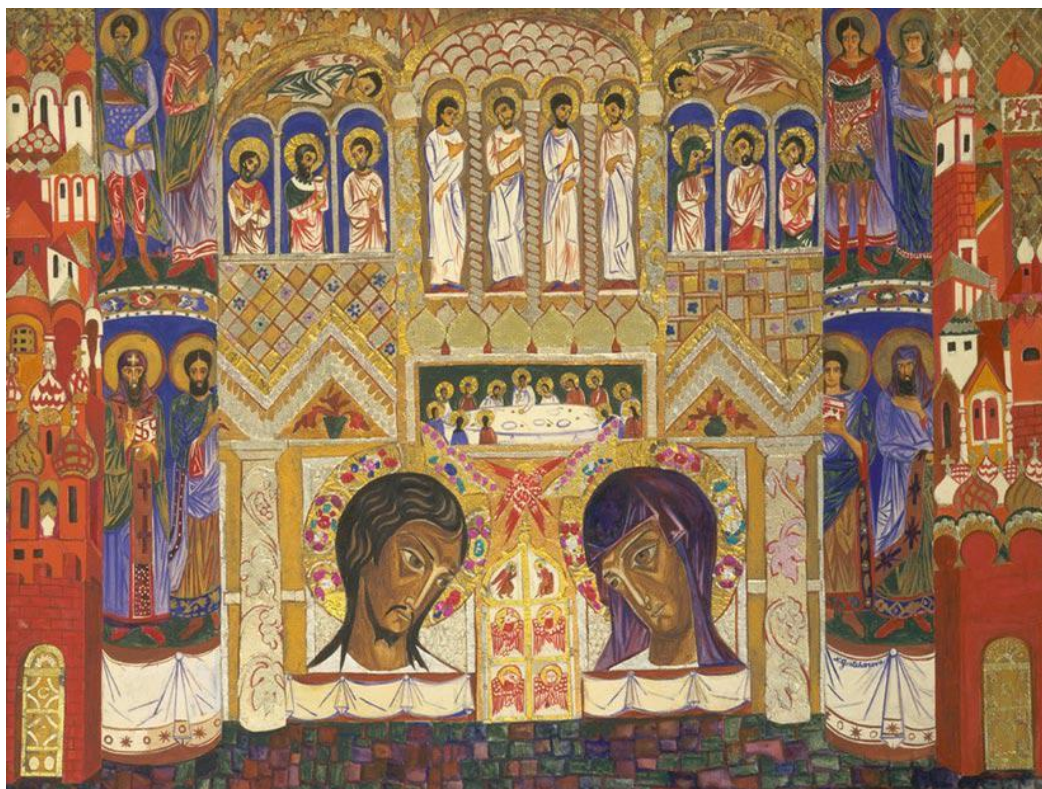
Ил. 33. Видение (явление Богоматери с младенцем войску). Мистические образы войны, 1914

Гончарова Н. С. Мистические образы войны. Альбом. М.: В. Н. Кашин. 1914. 14 литогр.



Ил. 34. Эскизы росписей храма в Кугурештах, 1915

Колузаков С. Церковь Святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. 2014. № 1.
С. 58 - 73



Ил. 35. Декорации и костюмы к постановке балета «Литургия», 1915

Амазонки авангарда. А. Экстер, Н. Гончарова, Л. Попова, О. Розанова, В. Степанова, Н. Удальцова.



Ил. 36. Эскиз костюма «Святой Андрей», 1915

Амазонки авангарда. А. Экстер, Н. Гончарова, Л. Попова, О. Розанова, В. Степанова, Н. Удальцова. Выставка 1999 – 2000. Гос. Третьяковская галерея, под. Ред. Дж. Э. Боулта. М.: Галарт, 2001.



Ил. 37. Эскиз костюма Богоматери к постановке балета «Литургия», 1915

Амазонки авангарда. А. Экстер, Н. Гончарова, Л. Попова, О. Розанова, В. Степанова, Н. Удальцова



Ил. 38. Эскиз костюма Апостола к постановке балета «Литургия», 1915

Амазонки авангарда. А. Экстер, Н. Гончарова, Л. Попова, О. Розанова, В. Степанова, Н. Удальцова.



Ил. 39. Эскиз костюма «Херувим» к постановке балета «Литургия», 1915-1916

Илюхина Е. Вилла Сергея Кусевицкого: История одного заказа // Третьяковская галерея.
2014 № 1. С. 72 – 81.



Ил. 40. Иллюстрация «Спас» с дарственной надписью Н. Гумилёву, 1917

Баснер Е., Илюхина Е. Наталия Гончарова. Годы в России. - СПб.: Palace editions.
Государственный русский музей, 2002



Ил. 41. Голова Христа. К переводу Блока «Двенадцать» на английский и французский, 1920

Вакар И. Каталог выставки «Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом» // Государственная Третьяковская Галерея. М., 2013



Ил. 42. Архангел Михаил и Архангел Рафаил, 1930-е Частное собрание.

Parton A. Goncharova: the art and design of Natalia Goncharova. Antique Collectors' Club, 2010